

جامعة دمشق
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

مفهوم الوحدة في القصيدة العربية الحديثة

رسالة لنيل درجة الماجستير

١٩٨١ - ١٩٨٢م

إعداد

خليل الموسى

بإشراف الدكتور

فهد عكام



١٩٨١- ١٩٨٢

" المقدمـة "

موضوع هذا البحث " مفهوم الوحدة في القصيدة العربية الحديثة " ، وهو معيار هامّ في النقد المعاصر . تناولناه متمثّلاً في وحدة الموضوع ، ثمّ في الوحدة العضوية ، ثمّ في الوحدة العضوية الكلّيّة ، ثمّ في وحدة المناخ الشعري .

ويتناول ظاهرة " وحدة القصيدة " على مسافة زمنية تمتدّ منذ بدايات هذا القرن إلى يومنا هذا ، وعلى رقعة مكانية تشمل المجدّدين من الشعراء العرب المعاصرين . وممّا يضيّق هاتين الرقعتين أنّنا نتناول ظاهرة محدّدة اقتصرت على الشعر دون غيره من فنون الأدب المعاصر .

وقد قصدت أن أبيّن أهمية معيار " وحدة القصيدة " في نقدنا الحديث وتمييزه عن غيره ، فمن البدهي أنّ النقد يتطوّر مثلما يتطوّر الإبداع ، وأنّ لكل عصر مقاييسه التي قد تتفق مع مقاييس عصر آخر وقد تلغيها ، ولكن ثمة مقاييس تتطوّر وتبقى ، ومنها وحدة القصيدة ، فهي من أكثر المبادىء النقدية ديمومة وفائدة ، وقد استخدمت منذ أرسطو وما تزال قائمة حتى يومنا هذا . وتكون بذلك قد شغلت زماناً طويلاً على خلاف غيرها من المقاييس النقدية التي ذهبت أدراج الرياح . ومن هنا أهميتها .

ومن الأسباب التي دعتنا لاختيار هذا الموضوع أهمية هذا المفهوم الذي كان له دور بارز في تغيير طبيعة الشعر العربي المعاصر وقيام الشعر الجديد . كما شجّعني على ذلك طبيعة المكتبة التي عملت على تأسيسها منذ فترة ، ففيها كثير من مصادر الشعر الحديث ونقده ، ووجود هذه المصادر في حوزتي يُسهّل عليّ الرجوع إليها .

أما الصعوبات التي اعترضتني فهي جمّة يمكن تصنيفها في مجموعتين : صعوبات ناشئة فيما كُتب وصعوبات ناشئة عن طبيعة البحث .

ويعود النوع الأول منها إلى أنّ الكثيرين قد تحدّثوا في هذا المصطلح بشكل سريع دون تفسير أو تطبيق أو تحليل ، ويزيد الأمر صعوبةً أنّ معظمهم يقرّرون

آراء جازمة لا تقبل النقاش ، وأشقّ هذه الصعوبات أنّ بعض الدراسات قد كُتبت بروح تعصّبية ، مما يُضَلّل طريق البحث العلمي ، منها ، مثلاً ، دراسة عبد الحي دياب في كتابه "عباس العقاد ناقداً" ، فهو قد حاول فيه أن يثبت أنّ العقاد كان سبّاقاً إلى كلّ إبداع نقدي أو شعري ، ومن ذلك حديثه الطويل عن وحدة القصيدة ، فقد ردّ كلّ التهم الموجّهة إلى العقاد في هذا الموضوع ، وادّعى أسبقيته في القول بها وفهمه لها ، وذلك مما يضلّل طريق البحث العلمي الجاد .

أما الصعوبات المتعلقة بطبيعة البحث فهي تعود إلى استكشاف المنهج ، فقد كنت أتمثّل هذه القضية في وحدة متشابكة متداخلة متفاعلة ، حتى ليصعب على الباحث أن يعزل جزءاً منها خارج هذه الوحدة كي يمحصه مستقلاً عن بقية الأجزاء ، فمن الصعب أن تتحدّث ، مثلاً ، عن "الصورة الشعرية" دون أن يتداخل الرمز واللغة والموسيقى وغيرها ، وليس يسيراً أن يتحدّث الباحث عن موسيقى القصيدة مستقلّة عن بنائها العضوي ، أو يدرس الغموض مستقلاً عن الإيحاء أو الإيحاء مستقلًّا عن التكثيف . ولكن الدراسة تفقد شكلها الطبيعي إذا ما تداخلت كلّ هذه الأشياء بعضها في بعض . ومن هنا الصعوبة الحقيقية . وأخيراً فقد اهتدينا ، بفضل مفهوم الوحدة العضوية ، إلى نوع من التقسيم نعتقد أنّه لا يفسد وحدة البحث ، فقد تبيّن لنا أنّ تطور هذه القضية يمكن تمثّلها في أربعة أطر كبرى ، وهي: وحدة الموضوع والوحدة العضوية الرومانتيكية والوحدة العضوية الكليّة ووحدة المناخ الشعري . وهكذا يتألّف البحث من مقدمة وتمهيد وبابين وخاتمة .

وكان ، في التمهيد ، لابدّ من الوقوف عند مفهوم وحدة القصيدة في نقدنا القديم لإلقاء نظرة سريعة عليها ، وبخاصة أنّ بحثنا مقصور على القصيدة الحديثة ، ولكنّ ما يسوّغ هذا التمهيد أنّه يلقي نظرة على طبيعة القصيدة القديمة ووحدتها عند ابن طباطبا والقرطاجني ، بالإضافة إلى أنّ الجدل المعاصر حول إذا ما كانت الوحدة العضوية متوافرة في القصيدة القديمة قد أفاد ، بلا شك ، القصيدة الحديثة وأضاء بعض جوانب الوحدة العضوية ، ولفت نظر الشعراء المعاصرين إلى أهميتها .

وطبيعي في دراسة تفحص الشعر العربي المعاصر على ضوء نظرية نشأت واكتملت في الآداب الأوروبية ، قبل أن تصل إلينا ، أن نُعنى أولاً برصد هذه

النظرية كما تمثّلت هناك ، ليتسنى لنا ، بعدها ، أن نبني أحكامنا على أسس واضحة الأصول والمعالم ، ولذلك كان الفصل الأول من الباب الأول في مفهوم " الوحدة العضوية في القصيدة الأوروبية الرومانتيكية " . مهّدنا له بمعالم الرومانتيكية التي تتلاءم مع وحدة القصيدة ، ثم تحدّثنا عن الوحدة العضوية في النقد الأوروبي مصطلحًا وتاريخًا . وكان لابدّ من العودة إلى الفلسفة المثالية الألمانية التي فرّقت ما بين النظرية الآلية والنظرية العضوية ، وكانت مصدرًا استمدّت منه الرومانتيكية المفهوم العضوي في الشعر ونعتقد أنّ الاطلاع على ما كتبه هؤلاء الفلاسفة كان ضروريًّا لفهم هذه النظرية وتوضيحها ، ولولا ذلك لظلّ هذا المفهوم غائم الملامح عصيًّا على الفهم والتحليل ؛ ففي كتب الفلسفة الجمالية والنقدية تحليلات موضوعية تضيء هذه النظرية النقدية . أفدت في ذلك من الكتب التي تناولت الفلسفة الألمانية المثالية بالتحليل ، ولا سيما كتاب " كانت أو الفلسفة النقدية " للدكتور زكريا إبراهيم ، وكتاب " قصة الفلسفة " لويل ديوارنت ، وكتاب " المثالية الألمانية ــ شلنج " لعبد الرحمن بدوي . وكانت وقفتي سريعة تتناول الشكل العضوي عند " هردر " و " غوته " و " كنت " و " شلنغ " . وهؤلاء أضاؤوا لي نظرية الخيال الشعري أو الوحدة العضوية عند " كولردج " الذي وقفت عنده طويلاً بصفته ممثّلاً لهذه الظاهرة في النقد الأوروبي . وقد أفدت من كتابين ، وهما " السيرة الأدبية " لـ " كولردج " وكتاب " كولردج " للدكتور محمد مصطفى بدوي . وتجلّى لنا ، بوساطة هذا الفصل النظري ، مفهوم الوحدة العضوية الذي حاولت تطبيقه على شعرنا المعاصر في الفصلين اللاحقين .

وكان لزامًا أن يقف البحث ، في الفصل الثاني ، عند " وحدة الموضوع في النقد والشعر العربي " ، وهي من أثر الرومانتيكية ، يحلّلها ويبيّن العيوب التي ماتزال تقف عائقًا أمام تحقيق البناء العضوي في الشعر مع التركيز على دراسة نقدية شعرية لمطران والعقاد . أما الأول فلأنه كان سبّاقًا إلى القول بوحدة القصيدة متأثّرًا بثقافته الفرنسية ، بالإضافة إلى أنه يمتلك شاعرية استطاع أن يحقّق بوساطتها وحدة الموضوع في قصائده جميعها ، على حين ارتفعت بعضها إلى مصاف الوحدة العضوية ، علمًا بأنّ معاصريه لم يكونوا أكثر من مردّدين لآرائه في وحدة القصيدة ولم يصلوا إلى ما وصل إليه فيها . وما يسوّغ لنا وقفتنا الطويلة عند العقاد الناقد فالشاعر أنه أثيرت حول وحدة القصيدة عنده خصومات نقدية حادة ، فكان له دور بارز في تثبيتها

نقديًّا ، مما يؤدّي تجاهله إلى عوّة في البحث ، وبخاصة أنّ مدرسة الديوان تمثّل الاتجاه التجديدي الذي نقل وحدة القصيدة عن تلاميذ "كولردج" ومنهم "هازلت".

ووقف البحث ، في الفصل الثالث ،عند "الوحدة العضوية في الشعر العربي المعاصر" ، يحلّلها من خلال نتاج شاعرين رومانتيكيين ،هما الشابي وعبد الباسط الصوفي . ويعدّ الأول امتداداً لمدرسة الديوان ومطران . وهو ، على الرغم من الحياة القصيرة التي عاشها ، يمتلك شاعرية تؤهّله لتجاوز شعراء عصره وتوافر الوحدة العضوية في بعض قصائده . وهذا ما يصحّ مع صنوه عبد الباسط الصوفي الشاعر الذي يمتلك مؤهلات الشابي وموهبته .

وهكذا ينتهي الباب الأول ،وهو يتضمن وحدة القصيدة من خلال الحركة الرومانتيكية ، وممّا يسوّغ هذه الوقفة الطويلة أنّ لهذه الحركة تأثيراً فعّالاً في الشعر العربي المعاصر ،وهي ما تزال قوية حتى في شعرائنا الذين تجاوزوها .

أما الباب الثاني فقد خُصّص لحركة الحداثة في الشعر المعاصر ، متأثّرة بما بعد الرومانتيكية الأوروبية . ولا تعني الحداثة الخروج من الشكل التقليدي إلى الشكل الجديد ، وإنما هي أبعد من ذلك ، فثمة قصائد كُتبت بالشكل الجديد ، ولكنها ظلّت تقليدية الطابع والروح ، وهي لا تعني المعاصرة ، فالأخيرة شرط في الأولى ، ولكنها جزء منها ، والجزء غير "الكلّ" . ونعني بالحداثة الخروج من البنية التقليدية ذات الصوت الغنائي اليقيني المنفرد والنسيج المتوازي البسيط إلى القصيدة الشبكية ذات الأصوات المتعدّدة والمستويات المتشابكة المتفاعلة ، والتي تقوم على الحركة والصراع ، وتعتمد على "البديل الموضوعي / والنسيج الأسطوري" (*)

(*) تجب الإشارة إلى أنّ الأسطورة موجودة قبل حركة الحداثة في الشعر العربي ، ولكن بوصفها موضوعًا أي أسطورة شعرية ، أما الأسطورة في حركة الحداثة فهي مختلفة جذريًّا عن ذلك . هي خيط في بنية القصيدة . أي ما يُسمّى بالشعر الأسطوري ،وثمة فرق كبير بين الأسطورة الشعرية والشعر الأسطوري .

وكان من البدهي أن يتناول الفصل الأول حركة الحداثة في الشعر الأوروبي، مقتصراً على القصيدتين الفرنسية والانكليزية ، لأنهما الأكثر تأثيراً في القصيدة العربية الحديثة ، متناولاً خصائص القصيدة الأوروبية المعاصرة ووحدتها من خلال ثلاث حركات كان لها دور فعّال في تغيير بنية القصيدة العربية المعاصرة ، وهي حركة القصيدة الرمزية الفرنسية ، وحركة القصيدة الإليوتية ، وحركة القصيدة السريالية الفرنسية ، وبيّنت تشدّد هذه الحركات على التجديد في بنية اللغة والصورة والإيقاع ، وأهمية الأسطورة والتكثيف والإيحاء والغموض ووحدة القصيدة . أما الوحدة فقد كانت عضوية كلّية في القصيدة الإليوتية ومناخية في الرمزية والسريالية .

وتناول الفصل الثاني مفهوم " الوحدة العضوية الكلّية في القصيدة العربية الحديثة " ، وهي من تأثير حركة الحداثة الأوروبية بوجه عام والقصيدة الإليوتية بوجه خاص ، وأضفنا " الكلّية " إلى " العضوية " للتمييز بينها وبين " العضوية " الرومانتيكية حيث تسود الذاتية ، أما العضوية الكلية فهي ذات نهج مغاير للذاتية قدر الإمكان في معظم القصائد . واتخذنا شاعرين ممثلين لهذا الاتجاه ، السيّاب بصفته رائداً شقّ الطريق والحاوي واصل المسيرة التي بدأ بها معاصره .

أما الفصل الثالث فهو في وحدة المناخ الشعري نقديّاً وشعريّاً ، وهذه الوحدة من أثر الثقافة الفرنسية ، وبخاصة الحركتين الرمزية والسريالية ، ثم طبّقت على نتاج أحد روادها عندنا وهو الشاعر أدونيس .

هذا هو التخطيط العام الذي أريد للبحث أن يلتزمه . ولكن ثمة ملاحظات في طبيعة هذا البحث لابدّ من الإشارة إليها . وهي :

١ــ أنّ منهج البحث كان يعتمد على المقارنة وبيان مدى التأثير الأوروبي في وحدة القصيدة العربية الحديثة ، ولكنّ البحث لم يقتصر على هذا المنهج ، فقد استفاد من المناهج المختلفة لإغناء الموضوع المدروس وكشف جوانبه المتعدّدة والمتباينة . ومن هنا لم نجد غضاضة من الاستعانة بالمنهج الجدلي والتحليلي والنفسي والتاريخي .

٢ــ وثمة دواعٍ عديدة جعلتنا حذرين في اختيار الشعراء ، منها وحدة الثقافة العربية ، فكان الشابي من المغرب العربي ــ تونس والعقاد من مصر والسياب

من العراق ومطران وحاوي من لبنان والصوفي وأدونيس من سورية . ولا يعني ذلك أنّ الاختيار كان عفويًا ، وإنما توخّينا الشاعرية والتأثير ، وهؤلاء ذوو أثر فعال في شعرنا المعاصر أولاً وفي وحدة القصيدة ثانيًا . ونستطيع أن نقسمهم إلى فئتين ، فئة دارت حول إنتاجها ضجّة كبيرة ومنهم العقاد والشابي وأدونيس والسياب ومطران ، وفئة أُهملت نقديًا على الرغم من أنّها لا تقلّ ثقافة وشاعرية عن الفئة الأولى ،ومنها الصوفي وحاوي . ونعتقد أنّ هذا ما تفرّد به البحث واستطاع تحقيقه .

ولا يعني ،حين جمعنا العقاد ومطران أو الشابي والصوفي أو السياب وحاوي ، أنّ نتاج كلّ شاعرين متطابق ،فهذا إن حصل في أمر ما فهو بعيد الحصول في الشعر الحقيقي ، فمطران غير العقاد والشابي غير الصوفي والحاوي غير السياب ،ولكن ثمة خطًا في ظاهرة وحدة القصيدة يجمع بين كل شاعرين منهما ، وهذا يسوّغ لنا ما قمنا به خلال البحث .

أما الفصل الأخير فقد تناول شاعرًا واحدًا على خلاف الفصول الأخرى ،وهذا يعود إلى أسباب عديدة أهمها أنّ هذا الاتجاه جديد على طبيعة الشعر العربي الحديث ،ومن شعرائه من هو متطرّف كلّ التطرّف ، وأدونيس أقلّهم تطرّفًا وأغزرهم إنتاجًا وأوسعهم شهرة .

٣ـ وحاولت ،قدر استطاعتي ، أن يكون معظم الشعراء من الذين مضوا ، لأنّ ذلك يمنح العمل الأكاديمي حكمًا قريبًا من النهائية ، وهؤلاء هم مطران والعقاد والشابي والصوفي والسياب والحاوي .

٤ـ واستخدمت في ثنايا البحث كلمة " رؤيا " بدلاً من كلمة " رؤية " ، فأصحاب القصيدة الحديثة يفرّقون بين " الرؤية " ، وهي نظرة الشاعر التقليدية المعروفة إلى الوجود والأشياء ، وهي أقرب إلى أن تكون بصرية ظاهرية ، وبين " الرؤيا " ، وهي أقرب إلى الحلم الذي يصطنعه أصحاب الحداثة في قصائدهم ، وهي أقرب من " رؤية " ، إلى الإحساس الداخلي والتلاؤم مع ما هو عضوي ونموه داخلي ،وبخاصة في الرمزية والسريالية ، بالإضافة إلى أنّ كلمة " رؤيا " تنتشر ، اليوم انتشارًا واسعًا في نقدنا الحديث .

أما مصادر البحث ومراجعه فقد جاءت متنوعة فاعتمدنا على الكتب وبخاصة في التمهيد وفي الفصل الأول من الباب الأول والباب الثاني . أما المجلات فقد استقينا منها معلومات جمّة وبخاصة فيما كتبنا عن مطران والصوفي وحاوي وأدونيس ، وقد استخدمنا لهذا الغرض أكثر من خمس وعشرين مجلّة تصدر باللغة العربية .

ولقد كنت ، في كلّ مراحل البحث ، أنشد الموضوعية في القول والنقل والاستنتاج بعيداً كلّ البعد عن الهوى والميل .

ولا أدّعي أنني كشفت عوالم هذه القصائد أو هؤلاء الشعراء ، فكلّ قصيدة تحتاج إلى وقفة أطول وأعمق ،وكلّ شاعر من هؤلاء الشعراء عالم غني خصب ، بالإضافة إلى طبيعة الشعر المعقّدة بالإيحاء والغموض والأسرار . ويكفيني أنّني أضأت جانباً مهمّاً من جوانب القصيدة وهو وحدتها ، وأنني وضعت حجراً علاّمة على الطريق . وهذا ما سعيت إليه .

ولا يسعني أخيراً إلاّ أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف الدكتور فهد عكام لما بذله من جهد واهتمام ورعاية في أثناء إشرافه على البحث ولما قدّمه لي من آراء نقدية مهمة قد أفدت منها .

وأتقدم بالشكر الجزيل لأستاذيّ الدكتور أسعد علي إبراهيم الكيلاني والدكتورة عزيزة مريدن لتفضلهما بقبول مناقشتي ، فلهما عاطر الثناء والتقدير . ومن الله الصحة والتوفيق .

دمشق — حزيران — ١٩٨٢

" خليل الموسى "

** ** **

تمهيـــد

النقد ووحدة القصيدة العربية القديمـــة

لعلّ أهمّ الأسباب التي دعتنا إلى هذا التمهيد إلقاء الضوء على طبيعـــة نقدنا القديم وقصيدتنا القديمة ، وبخاصـة فيما يتعلّق بوحدة القصيدة ، ويتضمّن التمهيد النقاط التالية :

١ — مفهوم وحدة القصيدة في " فنّ الشعر " لأرسطو .
٢ — التجزيئية في نقدنا القديم .
٣ — طبيعة وحدة القصيدة عند ابن طباطبا .
٤ — طبيعة وحدة القصيدة عند حازم القرطاجنّي .
٥ — وحدة القصيدة بين أرسطو والنقاد العرب القدامى .
٦ — آراء معاصرة في وحدة القصيدة القديمة .

١ — مفهوم وحدة القصيدة في " فنّ الشعر " لأرسطو :

يهمل أرسطو الحديث عن الشعر الغنائي في "فن الشعر" ، ويردّ أحد نقّادنـــا ذلك إلى أنّه كان يعدّ هذا الشعر نوعًا من الموسيقى (1) ، ويرى آخر أنّ أرسطو كان يـرى أنّ المأساة والملهاة هما أعلى شأناً من الشعر الغنائي (٢) .

وتوافر وحدة الموضوع أوّل ما يميّز المأساة ؛ فهي تشتمل على فعل تامّ له بدايـــة ووسط ونهاية ، وهذا يعني أنّ للمأساة موضوعًا مستقلاً بنفسه يتضمّن فعلاً واحداً يساعـــد على توالد الأحداث بعضها من بعض ، ولها هدف محدّد تسعى إلى بثّه من خلال العمل. وكان أرسطو لا يستجيد الشعر بكثرة ما يروي من الأحداث ؛ فتلك وظيفة التاريخ ، أمّـــا وظيفة الشعر فهي تقوم على ربط الأحداث بعضها ببعض ، ويرى أنّ وحدة المأســـاة

لا تتحقّق لمجرّد أنّ البطل واحد ، وإنما تتحقّق حين يكون العمل واحداً ، ولا يقدر على ذلك سوى الشعراء الكبار أمثال " هوميروس " .(٣)

وهكذا يشدّد أرسطو على وحدة الفعل ،وهي ، عنده ،من أهمّ خصائص وحدة القصيدة .

وتتميّز وحدته بالمنطقية الشعرية ؛ فالأجزاء تترابط ترابطاً سببيًّا وتتوالد الأفكار بعضها من بعض ، ولا يقصد أرسطو أن يتبع الشاعر قواعد منطقية جافّة ، وإنّما يرمي إلى أن تكون أجزاء القصيدة في تفاصيلها وجملتها حلقات متتابعة تقوم فنيًّا مقام الإقناع المنطقي وتؤدّي ذلك بوساطة الإيحاء الفني والخيال المحكم . وعلى الرغم من أنّ أجزاء القصيدة يكمّل بعضها بعضاً فإنها مختلفة في ذاتها ، تتصارع ، فتدفع في تصارعها العفويّ المأساة إلى نهايتها . ويصبح الصراع بذلك عاملاً يساعد على تنقية القصيدة من الشوائب وتحقيق وحدتها . وهو يرفض ، بذلك ، أن تقحم نهايات العمل إقحاماً لا يقبله منطق القصيدة ، فلا يجوز أن يجيء موت البطل في النهاية بفعل المصادفة التي لا تجد مسوّغاتها في فصول المأساة ، بل يجب أن تتصاعد الحوادث بعقول المتفرّجين خطوة فخطوة حتى تبلغ بها ذروة مرتكزة على الماضي كلّه ، ولهذا لم يستطع " سوفوكليس " أن يتدخّل لإنقاذ " أوديب " الذي تكشّفت له الأمور شيئاً فشيئاً ، وأخذت الحلقة تضيق حول رقبته ،فلم يجد المؤلف حلاًّ يتواءم ومكانته إلاّ أن يفقأ عينيه . ويبدو لنا أنّ احتفال أرسطو بالمنطقية في " وحدة القصيدة " كان نتيجة لقراءاته الكثيرة واطلاعه المباشر على مؤلفات عصره ومعرفته الشعرية وإدراكه لوظيفة النقد .

وتترابط الوحدة ، عنده ، ترابطاً عضويًّا وظيفيًّا ، ويؤدّي كل عنصر وظيفة تخضع للوظيفة الكلّيّة ؛ فاللغة والصور والرموز والحكاية والإيقاع تعمل معاً لتبلغ الإحساس العامّ ، ممّا يؤكّد أنّ لكل عنصر وظيفة لا تنفصل عن وظيفة العمل الكلّيّ . ويرفض أرسطو الحشو ؛ فالعمل الشعري ليس جسداً صناعيًّا رُكّبت أعضاؤه تركيبًا خارجيًّا ، وإنّما هو جسد حيّ ينمو نموًّا طبيعيًّا ذاتيًّا .

ومن ميزاتها أنّها ذات طول معلوم بحيث تقوى الذاكرة على استيعابه ، ويقارن أرسطو المأساة بالكائن العضوي ؛ فإنّه " إذا كان صغيرًا جدًّا لا يمكن أن يكون جميلاً ،

لأنّ إدراكنا يصبح غامضاً ، وكأنّه يقع في برهة لا يمكن إدراكها ؛ كذلك إذا كان عظيماً جدّاً بأن كان طوله عشرات الآلاف من الأقدام مثلاً ، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر ، بل تندّ الوحدة والمجموع عن نظر الناظر "[٤]، ويبدو لنا أن طول المأساة المعلوم يقتضي أن تكون الحادثة واحدة تتناول فترة قصيرة من حياة البطل .

ولوحدة القصيدة قيمة كبرى عنده ؛ فهو يراها منبع اللّذة في العمل الفنّيّ ، " لأنه إذا كان واحداً تامّاً كالكائن الحيّ أنتج اللذّة الخاصّة به " .[٥]

هذه هي وحدة القصيدة ، عند أرسطو ، بموضوعها الكامل المستقلّ ومنطقيّتها الشعرية وصراعها المغوي الذي يخدم العمل فيدفعه إلى النهاية من خلال ترابط وظيفي عضوي تامّ ، ويؤدّي إلى حلّ بسيط ضمن طول معلوم وتجربة إنسانية صادقة .

ولكن ما مدى أهمية هذه الوحدة في القصيدة العربية ونقدنا القديم ؟

إنّ حديثنا عن الوحدة في القصيدة العربية القديمة كان لا بدّ من أن يبدأ بالحديث عن وحدة القصيدة عند أرسطو ، لنتبيّن مدى استفادة نقادنا القدامى من هذه النظرية ، وهذا ما يدعونا إلى عقد مقارنة — بعد أن نتعرّف على التجزيئية ووحدة القصيدة في نقدنا القديم — بين مفهوم أرسطو ومفهوم نقادنا للوحدة في القصيدة .

٢— التجزيئية في نقدنا القديم :

وقد يتقدّم النقد ، في بعض العصور ، على الشعر ، فيقوده ويرسم مستقبله . وقد يتأخّر عنه ، فلا يؤثّر فيه ويصبح النقد في وادٍ والشعر في وادٍ آخر . وهذا ما حصل في العصر العباسي .

ويبدو لنا أن مفهوم " وحدة القصيدة " لم يحظَ باهتمام نقادنا القدامى ، وظلّ البيت مركز اهتماماتهم ؛ فقد جزّؤوا القصيدة وعدّوا البيت قائماً بنفسه ، مستقلاًّ بمعناه ومبناه .

ويتّهم مندور الأدب العربي القديم بأنه " أدب جزئيات وحدتها البيت لا الفكرة ولا الأسطورة ولا الموقعة التاريخية ".[٦] وعلى الرغم من أنّنا نوافقه على هذه النتيجة

التقريرية فإننا إذا نظرنا في الأسباب التي أدّت إلى استمرار وحدة البيت ، والنقد التجزيئي أحدها وأهمّها ، أدركنا سرعة هذه النتيجة ؛ فمندور يفسّر ، هنا ، ما هو موجود ، وهو طبيعة الأدب القديم ، ولكنه ينسى الأسباب التي أدّت إلى استمرار ثبات هذه الطبيعة في أحد العصور الذهبية للقصيدة ؛ فقد تقدّم النقد في العصر العباسي وتشعّب وأصبح للنقاد مواقف وآراء ونظريات يطرحونها بجرأة ، واطّلع بعضهم على الآداب الأخرى ، ناقشها ، ووعاها . وكان بمقدور النقاد أن يستفيدوا من قفزة الشعر العباسي ، ولكنّ بعضهم حاول قياس ما هو قائم في هذا الشعر على نموذج الشعر الجاهلي ، وعدّ ذلك معيارا في جودته ، فحدّد المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) عمود الشعر العربي وأحاط بوجوهه جميعها في مقدمته لشرح " ديوان الحماسة "[٧] . ويبدو لنا أن عناية عمود الشعر بالجزئيات ، دون أن يرسم شمولية الجمال الفني ، قد ضيّق فرصة التجديد أمام الشاعر العربي .

وربما كانت ظاهرة " وحدة البيت " من أبرز ظواهر التجزيئية في نقدنا القديم ، وقد ظلّت هذه الوحدة مقياساً للجودة ؛ فأبو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) يعدّ الإيفال[٨] حسنة والمبتور[٩] عيباً . ويعدّ أبو الفرج ، بحكمه هذا ، واحداً من أنصار وحدة البيت في نقدنا القديم وأحد مشرّعي التجزيئية . ولا تختلف مواقف أبي هلال العسكري[١٠] (ت ٣٩٥ هـ)، وابن رشيق القيرواني[١١] (ت ٤٦٣ هـ)، وابن خلدون[١٢] (ت ٨٠٨ هـ)، في وحدة البيت عن موقف أبي الفرج قدامة .

ويتابع بعض المستشرقين نقادنا القدامى في أحكامهم حول تفكّك القصيدة العربية واستقلال البيت فيها ؛ فيرى " فرانز روزنتال " أنه قد تكون القصيدة " طويلة ومتينة السبك ، ولكنّ بيت الشعر المنفرد يظلّ الوحدة الأساسية فيها . وكان التوفيق الذي يحالف بيتاً واحداً من الشعر كفيلاً بتحديد قدر الشاعر أو القصيدة "[١٣] . وعلى الرغم من أنّ أصحاب " دائرة المعارف الإسلامية " يذهبون إلى مثل هذا الرأي[١٤] ، فإنهم يعترفون بأنّ النقاد العرب القدامى نادراً ما نظروا إلى القصيدة على أنها وحدة ، " بل كانت عندهم سلسلة من المحاسن غير متماسكة . "[١٥] وفي هذا الحكم تلميح إلى إلقاء بعض تبعة هذه الظاهرة على النقد القديم .

ولكنّ المشكلة في أنّ بعض نقادنا المعاصرين راح يردّد أحكام المستشرقين دون أن يناقشها[(١٦)] ، فوصف القصيدة القديمة بالتفكّك دون أن يبحث عن الأسباب التي حالت دون تماسكها ، فعطّل بذلك وظيفة النقد وحصرها في التفسير والتعليم .

ومن ظواهر التجزيئية السرقات الشعرية فقد اعتمدت على المقارنة بين معنى بيتين مهملة الشكل أحياناً ، فحكم الآمدي (ت ٣٧٠ هـ) للفرزدق على أبي تمام[(١٧)] دون أن يتعرض إلى الشكل . أمّا الحاتمي (ت ٣٨٨هـ) فإنه يتحامل على المتنبي حين يورد تسعة أبيات له ، ثم يعيد كلّ بيت إلى أكثر من شاعر دون أن يميّز تفرّد المتنبي وأسلوبه المشرق ، ويجيء بعد ذلك حكمه الشديد ، فيقول مخاطباً الشاعر : " فلا معنى لك في هذه القافية إلاّ مقتفى ، ولا إحسان أشرت إليه إلاّ مُسْتَرَقٌ مُحتَذى "[(١٨)] .

ومنها الاهتمام بمطالع القصائد[(١٩)] ، والاختيارات[(٢٠)] ، والحكم على شاعر من خلال بيت بوساطة الجملة المعروفة " إنّه أشعر العرب "[(٢١)] ، واشتغال علماء اللغة بالنقد ، فكانوا يقتطعون الشواهد ويعلّقون عليها دون مراعاة لوحدة القصيدة ، يقول أحد المستشرقين : " هؤلاء العلماء المتقدمون يضعون معارفهم بعضها إلى جانب بعض ، مفكّكة لا رباط بينها ، وكان اهتمامهم ينصبّ على الجزئيات : على حادثة واحدة ، أو صورة من صور التعبير واحدة ، أو كلمة واحدة ، أو جملة واحدة ، كما نجد ذلك في كتب المبرد (المتوفّى عام ٢٨٥هـ) ، بل في كتب القالي (المتوفّى ٣٥٦هـ) ، وهي كتب مؤلفة من علوم اللغة ومن القصص والتاريخ ."[(٢٢)]

هذه هي مجمل النظرات التجزيئية في نقدنا القديم ، ولكنّ ذلك لا يعني أننا لا نجد ومضات ، هنا وهناك ، تضيء القصيدة المحدثة وتطمح إلى الجديد ؛ فقد وقف ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) إلى جانب المحدثين وأنصفهم بمنهجه فقال : " ولم أسلك ، فيما ذكرته من شعر كلّ شاعر مختاراً له ، سبيل من قلّد ، أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدّمه ، وإلى المتأخّر منهم بعين الاحتقار لتأخره . بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، وأعطيت كلاًّ حظّه ، ووفّرت عليه حقّه ، فإنّي رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدّم قائله ، ويضعه في مُتَخَيَّره ،

ويرذل الشعر الرصين ، ولا عيب له عنده إلاّ أنّه قيل في زمانه ، أو أنّه رأى قائله. (٢٣)

ولابن قتيبة مقطع آخر يقول فيه : " وسمعتُ بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار . . . ثم وصل ذلك بالتسيب ... ليميل نحوه القلوب . . . فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقّب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره . . . فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء . . . بدأ في المديح " (٢٤) ، وهو يقول بعد أن يرسم منهج القصيدة البدوية : " وليس لمتأخّر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدّمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكي عند مُشيّد البنيان ، لأنّ المتقدّمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافي . . . " (٢٥)

ويردّ أستاذنا الدكتور فهد عكّام هذا التعارض الظاهري في منهج ابن قتيبة إلى أنه " ينقل إلينا نظرة كانت شائعة لعهده في أوساط العلماء " (٢٦) ، ولا يرى بهذا المنهج البدوي " كلّ شاعر كان يصنع الشعر قصائد ، بل الشاعر القديم الذي كان يصنع القصيدة المدحية " (٢٧) ، وابن قتيبة يرفض بذلك التقليد الأعمى وما يهمّه " ليس هو المضمون مدنيًّا أو بدويًّا ، بل طريقة التعبير ، أو بالحري شكل المضمون ، فهذا الشكل لابدّ له من أن ينظم تنظيمًا جديدًا ليؤثّر تأثيرًا ناجعًا في المتلقّي ، وليدرك بالتالي الهدف الذي اختاره المبدع عن وعي . " (٢٨)

ويدافع ابن رشيق القيرواني عن الجديد بحجج مقبولة ، مفادها أنّ الشاعر القديم كان ينطلق في شعره من حياة البادية ، وهي ، في الوقت ذاته ، حياته ، فعلى الشاعر المحدث ألاّ يخالف شروط حياته المدنية . (٢٩)

وهكذا يبدو لنا أن معظم النقد في العصر العباسي كان تجزيئيًّا لا ينظر إلى القصيدة بوصفها كيانًا قائمًا بذاته ، وظلّت الحركة النقدية في معظمها تتجه نحو الماضي مفصولة عن حضارتها وحاضرها ، على حين كان بعض الشعراء يعيش حاضره ويدرك دور التجربة في التحام بنية القصيدة . ولكن ذلك لا يعني أن النقد العربي لم يعرف في تاريخه الطويل نقادًا تطرّقوا إلى وحدة القصيدة ورأوها بديلاً من وحدة البيت . أبرز هؤلاء ابن طباطبا وحازم القرطاجني .

٣— طبيعة وحدة القصيدة عند ابن طباطبا :[٣٠]

لوحدة القصيدة في نقد ابن طباطبا سمات أهمّها المنطقية والصناعية والالتصاقية والتناسبية .

أما المنطقية فهي صارمة تتسلسل في القصيدة تسلسلاً سببيًّا ، ويكون المنطق حكمًا فيها ، فينسّق الشاعر أبياتها " ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتّصل كلامه فيها ".[٣١] ويلاحظ أن المنطقية تجاورية ، وذلك يعني أن القصيدة ما تزال أجزاء مستقلّة بعضها عن بعض ، يقيم كلّ منها بجوار الآخر ، وهذا ما يبعدها عن التفاعل العضوي . ورؤيته المنطقية جعلته يميّز بين قصيدة وأخرى من حيث بناؤهما العقلي ؛ فهو يرى أن القصيدة المحكمة البناء إذا نثرت لم تبطل جودة معانيها ، أما إذا كانت مهلهلة البناء فإنها تتقوّض ويسرع إليها البلى .[٣٢]

ودعته منطقيته الشديدة إلى أن يقيّد الشاعر بقيود غريبة عن طبيعة الشعر ؛ فقد محا الفروق بين القصيدة والرسالة النثرية في البناء والتدرّج واتصال الأفكار ، وهو يرى أنّ " للشعر فصولاً كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرّفه في فنونه صلة لطيفة فيتخلّص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة . . . بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله "[٣٣] ، ومقطع القول الفصل أنّ " الشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول "[٣٤] ، وأدّت به منطقيته إلى القول بـ " وحدة النسج " ، فـ " يجب أن تكون القصيدة كلّها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها ، نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقّة معان ، وصواب تأليف . . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً . . . لا تناقض في معانيها ولا وهي في مبانيها ، ولا تكلّف في نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلّقاً بها مفتقراً إليها ."[٣٥]

هذه هي أحكام ابن طباطبا المنطقية في وحدة القصيدة ، وهي ترتكز على العقل ، ولكنه العقل النثري الذي لا يولي تجربة الشاعر أهمية كبيرة ولا يميّز بين طبيعة الشعر وطبيعة النثر .

ومن سماتها الصناعة ، فالشعر ، عنده ، صنعة خالصة ، أو هو مادة خارجية

لاعلاقة للشاعر بها إلّا من قبيل أنّه يصنعها ،وبذلك يهمل الإحساس والتجربة ويشترط أن تكون القصيدة " كالسبيكة المفرغة ، والوشي المنمنم والعِقْد المنظّم ،واللباس الرائق فتسابق معانيه ألفاظه ، فيلتذّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه ، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه ، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها " .(٣٦)

وما دامت القصيدة صنعة خارجية فليس الشاعر سوى صانع ماهر قد أتقن عمله ، وهو " كالنسّاج الحاذق . . . .وكالنقّاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كلّ صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان ،وكناظم الجوهر الذي يؤلّف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده ، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها ".(٣٧) وهكذا يكون ابن طباطبا قد طمس ملامح الشاعر ومحا شخصيته وموهبته ؛ فهو لم يكن ،عنده ،أكثر من نسّاج حاذق ، أو نقّاش رفيق ، أو ناظم جواهر . وهكذا يصبح الشعر مادّة شبيهة بالموادّ الخام في الصناعات الأخرى ، ولا يكتفي بذلك ، وإنما يضع مخطّطاً لكتابة القصيدة ؛ " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً ، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ،والوزن الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته ،وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلّق كلّ بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعاني ، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتّت منها .".(٣٨)

ويلاحظ على هذا القول أن للشعر موادّ أولية ،منها المعنى والألفاظ والقوافي والأوزان وتحضيرها مرحلة أولية في الصناعة . أما المرحلة الثانية فهي إثبات كلّ بيت على غير تنسيق . وتقتصر المرحلة الثالثة على تنسيق الأبيات بحسب المعاني والأغراض . ولم يلاقِ هذا التصميم قبولاً حسناً عند الدارسين ، يقول أحدهم : " وما أظنّ أحداً لا يدرك عقم هذا المنهج ، وأنه يجعل من صناعة الشعر صناعة تشبه صناعة النجّار إذا أراد أن يصنع كرسيّاً فإنّه يستحضر الأدوات والموادّ ويبدأ في هذه العملية الآلية التي يضيع فيها الفن ، وتنعدم السليقة .".(٣٩)

ويؤدّي هذا التصميم الخارجي إلى أن تفتقر الوحدة إلى الحركة والنمو والتجربة، وتصبح القصيدة " صنعة خالصة لا تنبعث فيها حركة من نمو، ولا تمازجها حياة عضوية ". [٤٠] هكذا يبدو لنا أن الصورة الصناعية لم تفارق مخيلة ابن طباطبا في عمل الشعر وفي وحدة القصيدة .

ومنها التجاور والالتصاق ويعود ذلك إلى الصناعة وإهمال التجربة التي تبعث الحياة والوحدة في القصيدة . ويبدو لنا أن " تأليف القصيدة"، عنده ، لا يعني الوحدة التي تحدّث عنها أرسطو في " فن الشعر " ، ولا الوحدة النامية ، لأن الكائن الحيّ لا يولد عضواً منفصلاً عن عضو، وليس هو صناعة يدوية ، وإنما ينمو من خلال عوامل داخلية طبيعية ذاتية تقوم على الحرية والحركة التلقائية .

ومنها التناسبية او الوحدة التجميعية ، فقد ظلّت القصيدة ، عنده ، ذات موضوعات متعددة ، على حين رفض بعض شعراء العصر العباسي بعض أجزاء القصيدة القديمة كمشهدي الطلل والناقة [٤١] ويبدو لنا أن مفهوم الوحدة ، عنده ، شكليّ ، يتجلّى في الحفاظ على هيكل القصيدة القديمة وربط موضوعاتها ربطاً خارجيّاً ، فيتصل أحدهما بالآخر اتصال التجاور لا اتصال التفاعل . ويشبه هذا الاتصال إلى حدّ بعيد التناسب الذي يساوي ، في الشكل ، بين الموضوعات .

ولا يتنكّر ابن طباطبا لوحدة البيت ، فهو يبدأ بنظم الأبيات نظماً تراكميّاً ، والبيت لا يتناسل ممّا قبله ، ولا علاقة تربطه بالأبيات التي تليه سوى علاقة التجاور ووحدة الوزن والقافية ، وهو يهتمّ بوحدة البيت على الرغم من أنه يقول بالتناسب . ويعتمد في تطبيقه على نماذج تقطع بعجزه عن تصوّر الوحدة في حدود أبعد من المقطع الجزئي المستقلّ بمعناه ، والذي لا يكاد يتجاوز البيتين كثيراً . ويؤكّد عزّ الدين إسماعيل تفكّك مفهوم القصيدة عند ابن طباطبا ، ويرى أنّ القصيدة العربية — كما صوّرها لنا تصويراً مفصّلاً — تمثّل القصيدة القصيرة ، أو البيت المفرد ؛ " ففي هذا البيت تتمثّل عادة العاطفة الواحدة المحدّدة المستقلة . وحينما لا نتمثّل في القصيدة وحدة البيت ، تتمثّل لنا هذه العاطفة في بيتين أو بضعة أبيات على أقصى تقدير ، ولكنها تظلّ عاطفة واحدة محدّدة " [٤٢] ، ويذهب أحد دارسيه إلى مثل هذا الرأي ، فهو يرى أن إدراكه للوحدة لا يعدو البيت المفرد ، ويكون ، أحياناً ، " نوعاً من التلاعب بالألفاظ ، أو العلاقات

اللفظية على الأصحّ ،في شطرين ينتظمهما بيت يستمدّ وحدته من تقابل بين معنيين اقتضتهما ضرورة القافية ".(٤٣)

وإذا عدنا إلى النماذج التي اختارها ابن طباطبا فإنّنا ندرك أنه لم يُعنَ بالوحدة التفاعلية ، وإنما كان يُعنى بوحدة البيت ووحدة الأبيات على أساس تجاوريّ ، والعيوب التي يعدّدها في الشعر القديم لا تعدو أن تكون عيوبًا في البيت المفرد ، فهو يقول ، مثلاً ، " وإذا تأملت أشعار القدماء لم تعدم فيها أبياتاً مختلفة المصاريع . كقول طرفة :

وَلَسْتُ بِحَلَّالِ التِّلَاعِ مَخَافَةً ولكنْ متى يسْتَرْفِدِ القَوْمُ أَرْفِدِ (٤٤)

فالمصراع الثاني غير مشاكل للأول ".(٤٥) هذا وجه من وجوه عيوب البيت عنده . ولا يتعدّى استحسانه للشعر اقتضاء القافية وعلاقة التضادّ بين كلمة وأخرى ، فهو يستحسن بيت البحتري :

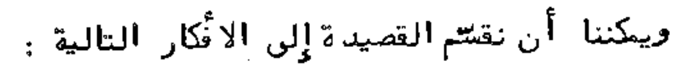
فليسَ الذي حَلَّلْتِهِ بِمُحَلَّلٍ وليسَ الذي حَرَّمْتِهِ بحَرَامِ (٤٦)

وذلك لأنّ المصراع الثاني يتلاءم مع المصراع الأول .(٤٧) ويتّضح لنا أنّ التلاؤم لا يتعدّى علاقة التضادّ بين الكلمات التي لا تتعدّى البيت المنفرد .

وهكذا يبدو لنا أنّ ابن طباطبا قد اهتمّ بوحدة القصيدة ، ولكنّ وحدته توفيقية تجاورية غير تفاعلية . وظلّت التجزيئية من سمات نقده ، فقد كان يحكم على نصوص مجزّأة ويصل بين أغراض متنوّعة وصلاً صناعيًّا . ولكن يجب ألاّ يغرب عن بالنا أن ابن طباطبا شاعر مثلما هو ناقد ، فهل استطاع الشاعر فيه أن يطبّق وحدة القصيدة ؟

وحدة القصيدة عند ابن طباطبا الشاعر : لابن طباطبا قصائد ومقطّعات في الغزل ،(٤٨) والآداب،(٤٩) والوصف ،(٥٠) والهجاء ،(٥١) والفخر ،(٥٢) وغير ذلك .

ويبدو لنا أنّ قصيدته التائية (٥٣) من أفضل ما وصلنا من نتاجه الشعري ، وعدد أبياتها تسعة وأربعون ،(٥٤) اعتماداً على " معجم الأدباء " .



ويمكننا أن نقسّم القصيدة إلى الأفكار التالية :



١ — نعم الممدوح على الشاعر (١—٨) .

٢ — نعم الممدوح على الآخرين (٩—١٣) .

٣ — بعض خصال الممدوح (١٤—٢١) .

٤ — تفوّقه على أعيان زمانه (٢٢—٢٦) .

٥ — الممدوح كاتب مجيد (٢٧—٣١) .

٦ — طلب وساطته لدى أحد فضلاء عصره (٣٢—٣٤) .

٧ — سبب المديح (٣٥—٣٨) .

٨ — تقدمة القصيدة ووصفها وخاتمتها (٣٩—٤٩) .

واخترنا هذه القصيدة لطولها وجودتها بالقياس إلى شعره ولأنها في غرض تقليدي المديح . وتتميّز هذه القصيدة بوحدة منطقية غير شعرية، وهذا ما جعلنا نقسّمها إلى أفكار ، فقد جاء المنطق حكماً في تسلسل أبياتها ؛ فالممدوح سيّد ، وهو سيّد بحسناته الكثيرة المتواصلة ، وما يصيب الشاعر منها دليل على ذلك . وهكذا تتوالى الأبيات بإحكام منطقي وتسلسل صناعي ، وهي شبيهة بالرسالة النثرية ، ففيها مطلع (البيت الأول) يلخّص غرضه ، وفيها غرض (٢—٣٨) يفصّل فيه أفضال ممدوحه ، وفيها خاتمة (٣٩—٤٩) .

ونحن أمام بناء محكم النسيج تميّز فيه النظم والبناء من الشعر والتجربة ، وتوافرت فيه " الوحدة الأسلوبية " ؛ فلا يرتفع بعض أجزاء القصيدة على بعض ، وإنما جاءت مثل نسيج متجانس الألفاظ والتراكيب ، ولكنه نسيج غير عضوي .

ونسجّل ، من خلال هذه القصيدة ، لابن طباطبا الشاعر تقدّماً ملحوظاً على ابن طباطبا الناقد ؛ فقد توافرت وحدة الموضوع في قصائده ، وربما عاد ذلك إلى أنّ أكثر شعره مقطّعات . أما القصيدة التي بين أيدينا فهي أطول ما وصلنا من قصائده .

لم يفتتح قصيدته بالوقوف على الأطلال ولم يتعرّض لمشهد الناقة والثور الوحشي ولم يتغزل على الرغم من أن القصيدة في غرض تقليدي معروف منذ بدايات الشعر العربي .

وفيه اشترط النقاد هيكل القصيدة . ومن هنا مأخذنا على ابن طباطبا الناقد ، فهو ، على الرغم من أنه ، شعرياً ،لم يقف ، في مديحه ، على الأطلال ولم يصف الناقة والثور الوحشي ،ولم يتجشّم رحلة لم يقم بها كما كان يفعل بعض شعراء عصره ، فإنه ، نقدياً ، يصرّ على وصل أجزاء القصيدة وصلاً صناعياً ، وربماكان في عودته إلى الشعر القديم دور في ذلك .

ويبدو لنا أن في القصيدة وحدة نظمية ، وهي لا تتعدّى وحدة الوزن والقافية بالإضافة إلى وحدة الموضوع ، ودليلنا على ذلك استمرارية الفعل الماضي وسيطرته على القصيدة ،مما يدلّ على خمود الحركة ، فبدت القصيدة منطقية باردة تقريرية يعتمد فيها على الإخبار والمباشرة . ومأخذنا على ابن طباطبا الناقد والشاعر معاً إهماله التجربة الشعرية ، مما أدّى إلى أن تنمو القصيدة نمواً خارجياً تفصّله مهارة الناظم وتنسجه . إنّها جسد يتكوّن مما ليس فيه وقد فرض الشاعر عليه وحدة الوزن والقافية وتشابه الألفاظ والجمل واتصال الأبيات وتسلسل المعاني . ومن أقوى الأدلة الصناعية في هذه القصيدة خلوّها من حرفي الراء والكاف،(٥٥) وتجنّب ابن طباطبا هذين الحرفين ، في أثناء عملية الصناعة الشعرية ، يعني ذلك أنه كان ناظماً ماهراً ، ولكنه لم يكن شاعراً مجيداً ،ومن هنا نرفض حكم العباسي حين يقول : " إنه شاعر مفلق"،(٥٦) وكان أولى به أن يقول : إنه ناظم مفلق . والناظم غير الشاعر ، فنحن لا نقع ، في قصيدته هذه التي تعدّ من أفضل شعره ، على فلذة شعرية تنبض في هذا الجسد الصناعي الساكن ،ولم تستطع بـ " وحدتها النظميّة " أن تحرّك فينا شعوراً خامداً لا يستطيع تحريكه النثر . وما دامت القصيدة نظمية فأبياتها تتناسل صناعياً لا عضوياً .

ولا بدّ لنا من أن نعرّج ، بعد ابن طباطبا ، على المغرب العربي لنتعرّف على ناقد شاعر آخر قال بوحدة القصيدة ، هو أبو الحسن حازم القرطاجني .

٤ — طبيعة وحدة القصيدة عند حازم القرطاجني :(٥٧)

لوحدة القصيدة في نقد حازم القرطاجني سمات ،أهمها التناسبية والمنطقية والتأثيرية .

وظلّت وحدة القصيدة ،عنده ، تناسبية متعدّدة الأغراض ، وظلّ نقده تقليدياً

متأثراً بهيكل القصيدة ، فالقصائد ،عنده ،من حيث أغراضها ، نوعان ، بسيطة ومركّبة " والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحاً صرفاً أو رثاء صرفاً . والمركّبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح . وهذا أشدّ موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتنان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد " .(٥٨)

وهكذا يقف إلى جانب القديم ويشترط في القصيدة الجيّدة تعدّد موضوعاتها ، فتتكوّن من عناصر مستقلّة في ذاتها ،ثابتة في تعدّدها ، لا يتفاعل بعضها مع بعض . ويشترط في الشعراء المقتدرين قوة النفاذ من غرض إلى غرض ، فيقول : " وهؤلاء هم المقدّمون من الشعراء المقتدرون على تعليق بعض المعاني ببعض واجتلابها من كل مجتلب " ،(٥٩) وهو يذهب إلى أبعد من ذلك فيعدّ وحدة الموضوع سبباً للسأم والرتوب ، فيرى أنه لما وجد الحذّاق من الشعراء النفوس " تسأم التمادي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال ،ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر واستجداد الشيء بعد الشيء . . . اعتمدوا في القصائد أن يقسّموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منها نحو من المقاصد . . . فالراحة حاصلة بها لافتتان الكلام في شتى مذاهبه المعنوية وضروب مبانيه النظمية " .(٦٠)

وتظلّ القصيدة مجموعة أغراض لكلّ منها كيان ضمن كيان القصيدة الطويلة ، وكلّ ما في الأمر أن الشاعر المقتدر يحسن ربط هذه الأغراض ،ويجبرها على التآلف بخيط خارجي . ويردّ أحد دارسيه تفكّك مفهوم الوحدة ،عنده ، إلى اهتمامه بهيكل القصيدة ،فيقول : " أمّا وحدة الموضوع فلم يكن حازم فيما يفهم من أقواله، يعنيها أبداً . وهذا يقوّي زعمنا السابق من أنه كان في مذهبه يساير القصيدة القديمة ويتمشّى معها " .(٦١)

ويبدو لنا أن القصيدة تفقد ،حين تتعدّد موضوعاتها ،وحدتها ، ولكن ليس من الضروري أن تفقد التناسب بين أجزائها ، لأن التناسب غير الوحدة ، فهو حالة من التناغم بين العناصر التي قد يكون بعضها مستقلاً عن بعض . ويشرح حازم التناسب في القصيدة في القانون الأول الذي يتضمّن استجادة موادّ الفصول وانتقاء جوهرها ،

فتكون " متناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الاطّراد غير متخاذلة النسج غير متميّـــز بعضها عن بعض التميز الذي يجعل كلّ بيت كأنّه منحاز بنفسه لا يشطه وغيره مـــن الأبيات بنية لفظية أو معنوية يتنزّل بها منه منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر".(٦٢)

وتناسب حازم تدرّجي ترتيبي ؛ فهو يرتّب فصول القصيدة بحسب العنايـــة والأهمية والطول والقصر ، ويرى أنه يجب " أن يقدّم من الفصول ما يكون للنفس بـــه عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام ويكون مع ذلك متأتياً فيه حسن العبارة اللائقـــة بالمبدأ . ويتلوه الأهمّ فالأهمّ إلى أن تتصور التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهمّ على الأهمّ . فهناك يترك القانون الأصلي في الترتيب وتقديم الفصول القصار على الطوال أحسن من أن يكون الأمر بالعكس ."(٦٣)

وتناسبه وصلي فهو يتناول ،في ذلك ،التخلّص من غرض إلى غرض ، والتخلّص ، عنده ،نوعان ، قديم عرفه الشعراء ،ويكون بألفاظ تفصل بين غرضين من أغراض القصيدة ، ومحدث " يجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكماً ، فلا يختلّ نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام ".(٦٤)

وليس التناسب ،عنده ، بعيداً عن مفهوم العِقْد ــ الوحدة عند ابن طباطبـا ؛ فوحدة القصيدة " كأنها عِقْد مفصّل " ،(٦٥) وهو يصف مقصورته بأنها " من تناســـب ألفاظها ، وتناسق أغراضها ،قلادة ذات اتساق " ،(٦٦) ويبدو لنا أن تشبيه القصيـــدة بالعقد يؤدّي إلى استقلال الأجزاء بعضها عن بعض معنى ومبنى ، كما يؤدّي إلـى عدم تفاعل عناصرها ،و"يؤكّد مفهوم الثبات المكاني داخل وحدة القصيدة وتناســـبها المنطقي في آن " .(٦٧)

ويظنّ المرء للوهلة الأولى ،ولصعوبة أسلوب حازم في " المنهاج " " لاستخدامه اصطلاحات منطقية مثل العرض والجوهر وغيرهما " ،(٦٨) ولأنه " مقتضب في عرض الأحـــكام والقواعد خالٍ في الغالب من الشواهد " ،(٦٩) أنّ الوحدة ،حين يقول حازم بتركيبيّتها ، ذات عمق تشابكي ومستويات أفقية وشاقولية متفاعلة ، غير أنه يتضح للمرء ، بعد القـراءة المتأنّية ، أنها ذات مستويات متوازية وبُعْد واحد ، وأن قوله بتركيب القصيدة ما هـــو إلّا عودة بالنقد إلى بنائية القصيدة الجاهلية .

ووحدته منطقية ؛ فالقصيدة تتألّف ،عنده ،من أغراض ، وتتألّف الأغراض من فصول ، وتتألّف الفصول من أبيات . وهو يدعو إلى أمرين ،أحدهما ارتباط أبيات كلّ فصل ارتباطاً منطقياً ، والآخر ارتباط فصول القصيدة ارتباطاً تأثيرياً . وهو يفتتح الكلام على الشعر ببدهيات منطقية غريبة عنه ، (٧٠) ويتشدّد كثيراً في معاني الفصل الواحد حتى لينسى القارئ أنّ الكتاب في نقد الشعر ، (٧١) ويلحّ على اقتران المعاني بعضها ببعض ، ويخضع القصيدة لحركة المنطق أكثر مما يخضعها لحركة الشعر ، ويحذّر الشاعر من أن يجمع بين غرضين متضادين ، "كالحمد والذم أو الإبكاء والإطراب" . (٧٢) ولا شكّ في أنّ هذا التناقض يسيء إلى القصيدة ،ولكن ابتعادها عن التجربة وتحويلها إلى بناء منطقي ومجمّع شكلي يسيء إليها بوصفها قصيدة ذات وحدة وعمل إنساني وكيان حيّ .وانتقال الشاعر من غرض إلى غرض يوهي الرابط المنطقي ،وهذا ما حدا بحازم إلى أن يقول بالتأثيرية في الانتقال بين أغراض القصيدة .

ولما أدرك حازم الفجوات المنطقية بين أغراض القصيدة وجد التأثيرية رابطاً يسدّ هذه الفجوات ،ودعواه في ذلك أنّ "النفوس تحبّ الافتتان في مذاهب الكلام ، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض ، ليتجدّد نشاطها بتجدّد الكلام عليها" . (٧٣)

وتقوم هذه الوحدة على أساس نفسي فتصل بين طرفي موضوعين كالمديح والنسيب ، فلا يظهر التباين بين أجزائها . ويرى إحسان عباس أن قضية الوحدة لم تتجسّد "في ذهن حازم من غير الطرق الشكلية والحيل الشعرية ، لأنه كان مشغول الذهن بالتأثير في نفس السامع حين تحدّث عن التنويع في انتقال الشاعر أثناء قصيدته من فصل إلى فصل" . (٧٤)

وتقتضي الوحدة التأثيرية ،عنده ،الإيجاز في الفصول خوفاً من سأم المستمع ، فينبغي ألاّ يتوسّع الشاعر في الفصل الواحد ، "ولكن يؤتى من ذلك بالمعنى والمعنيين ونحو ذلك في الفصل بعد الفصل ويلمع كذلك في الموضع بعد الموضع" . (٧٥)

ويهتمّ بمطلع القصيدة ويرى أن المطالع الناجحة تؤدّي إلى نجاح القصائد ، لأنها "رائد ما بعدها إلى القلب . فاذا قبلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها ، وإن لم تقبلها كانت خليقة أن تنقبض عما بعدها" . (٧٦) وللقصيدة عدة مطالع ، فلكلّ فصل مطلع

يسيطر على المستمع إلى أن يسلّمه إلى الفصل الذي يليه ويربط ما بينهما ويزيد القصيدة حسناً وبهاء .

ولم يتخلّص حازم من سيطرة البيت المفرد على بعض آرائه النقدية ، فهو يهتمّ ، مثلاً ، بمطالع القصائد ، ويشترط فيها أن تكون مستقلّة بأنفسها [٧٧] ، ولذلك يفضّل القصائد المتصلة الغرض المنفصلة العبارة [٧٨] . وقد أدّى اهتمامه بالبيت المفرد إلى أن يهتمّ بالقافية ، " فأما ما يجب فيها من جهة كونها مستقلّة منفصلة عمّا بعدها أو متّصلة به فلا يخلو الأمر في هذا من أن تكون الكلمة الواقعة في القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها ولا مفتقر ما بعدها إليها " [٧٩] . وهو يفضّل ، في مكان آخر ، بناء الشعر على البيت المفرد ، وله مآخذ على غير ذلك [٨٠] . وهكذا يبدو لنا أنّ حازماً لم يتخلّص تماماً من سيطرة البيت المفرد على الرغم من أنه قد قال بوحدة القصيدة . ولكن هل استطاع حازم الشاعر أن يطبّق مفهوم " وحدة القصيدة " عند حازم الناقد ؟

وحدة القصيدة عند حازم القرطاجني الشاعر : له ديوان شعر طبع مرتين [٨١] ، تناول فيه الأغراض المألوفة من مديح وغزل ووصف وزهد [٨٢] . ووقع اختيارنا على قصيدته التي يمدح فيها أمير تونس المستنصر أبا عبد الله محمداً الحفصي (٦٤٧—٦٧٥هـ) ، فهي تدلّ على مذهبه في وحدة القصيدة ، وهي في خمسة وأربعين بيتاً في غرضين ، وهما النسيب والمديح :

آ— النسيب : وهو في خمسة فصول :

١— الجمال المطلق (١—٢) .

٢— أثر الجمال المطلق في الشاعر (٣—٦) .

٣— وصف حسّيّ جزئي (٧—٩) .

٤— ذكرى الحب والشباب (١٠—١٢) .

٥— دواعي النعيم (١٣—١٥) .

ب— المديح : وهو في ستة فصول :

١— شهرة الممدوح وكرمه وتقاه (١٦—١٨) .

٢— نسبه (١٩—٢٢) .

٣— كرمه (٢٣—٢٤) .
٤— جيشه العظيم (٢٥—٣٢) .
٥— عدله (٣٣—٣٩) .
٦— التهنئة وبعض النصائح (٤٠—٤٥) .

وتتميّز قصيدته بوحدة منطقية غير شعرية وبخاصة في النسيب الذي تتلاحق فصوله حسب قياس واعٍ ، أما انتقاله من النسيب إلى المديح فقد جاء محكماً حين مهّد له بهذه الأبيات :

وَإِذَا الدَّوَاعِي للتَّنَعُّمِ أُحْصِيَتْ ... فَجَمِيعُهَا فِي رَأْيِ كُلِّ مُحَقِّقِ
أَمْنٌ ، وَعَافِيَةٌ ، وَوَصْلُ أَحِبَّةٍ ... وَغِنًى ، وَظِلٌّ شَبِيبَةٍ لَمْ تُخْلِقِ
وَكَمَالُ ذَاكَ رِضَا الْإِمَامِ ، وَإِنَّهُ ... لَأَجَلُّ مِنْهَا عِنْدَ كُلِّ مُوَفَّقِ (ص١٦٩)

ثم ينتقل إلى المديح دون أن يظهر التباين بين الغرضين .

ونلاحظ ، من خلال هذه القصيدة ، أنّ حازماً الشاعر أكثر تعلّقاً بمنهج القصيدة من ابن طباطبا الشاعر ، فهي ، عنده ، غرضان ، وهما النسيب والمديح . كما نلاحظ كثرة الزخرف اللفظي والبديع على حساب وحدة القصيدة التي لا تظهر جليّة إلاّ في وحدة الوزن والقافية والمظهر الخارجي المنطقي . أما الوحدة الداخلية فهي قليلة الظهور .

ويبدو لنا ، من خلال دراستنا لوحدة القصيدة عند ابن طباطبا والقرطاجني ، أنهما يتفقان في أمور ويختلفان في غيرها .

يتّفقان في أنهما سارا ، في نقدهما ، على نهج القصيدة وقالا بوحدتها ، وأن الوحدة ، عندهما ، ظلت مؤلّفة من عناصر ثابتة ، مستقلّة ، غير متفاعلة .

ويختلفان في أنّ الوحدة منطقية صناعية عند ابن طباطبا ومنطقية تأثيرية عند القرطاجني . ولكن لابدّ من القول إنّ حازماً قد سار بالنقد العربي وبخاصة في " وحدة القصيدة " مسافة طويلة بعد ابن طباطبا .

ولكن كيف نوفّق بين نظرة أرسطو إلى " وحدة القصيدة " ونظرة نقادنا القدامى إليها ؟ وهل استفاد هؤلاء من أرسطو في هذه الظاهرة ؟

٥— وحدة القصيدة بين أرسطو ونقادنا القدامى :

يذهب أصحاب دائرة المعارف الإسلامية إلى أنّ أرسطو كان معروفًا ، عند أهل الشرق ، قبل ظهور الإسلام ،[٨٣] وترجم العرب كتبه عن الفارسية والسريانية بوجه خاص.[٨٤] ويُفهم من كلام الجاحظ أنّ كتب أرسطو قد تُرجمت في عصره ، فهو يقول : " نُقلت كتب الهند وتُرجمت حِكَم اليونانية ، وحُوّلت آداب الفرس "،[٨٥] وهذا يعني أنها ترجمة الترجمة ، ولذلك لا بدّ من بعض التشويه الذي لحق بالأصل اليوناني . وتفيد بعض الأخبار بأن مترجمي أرسطو لم يكونوا مؤهّلين لذلك .[٨٦]

وقد أُسيء فهم " وحدة القصيدة " في " فن الشعر " ، وكان لترجمة " التراجيديا " بالمديح ، و " الكوميديا " بالهجاء دور فعال في ثبات النقاد العرب على " وحدة التكثّر " أو " التعدّد في الواحد " واستمرار هيكل القصيدة العربية .

ولكنه ظلّ لـ" فن الشعر" ، على الرغم من سوء الترجمة ، أثر كبير في نقدنا القديم ، فعدّ فلاسفة العرب ونقادهم أرسطو معلماً لهم ، " وقبلوا تفكيره ، وانتفعوا به عندما انكبّوا على تدوين علومهم " ،[٨٧] وخصّوه بأسماء تدلّ على مكانته عندهم مثل " المعلّم الأول " و " الحكيم " ،[٨٨] ويؤكّد أحد الدارسين فعالية أرسطو في النقد الأدبي العربي .[٨٩] وإذا كانت معظم أقوال ابن طباطبا لا تشجّع على الحكم بأنه تأثر بأرسطو ،[٩٠] فإن أكثر النقاد متفقون على أن القرطاجني كان من أكثر القدامى تأثّرا به ، وأنه " أول من أدخل نظريات أرسطو وتعرّض لتطبيقها في كتب البلاغة العربية الخالصة " .[٩١] ولكنّ ذلك لا يعني أن حازماً كان مجرّد ناقل لآراء أرسطو ، فهو يقارن بين شعر اليونان وشعر العرب ويفضّل الأخير منهما .[٩٢][٩٣]

ويؤكّد ما مضى تأثير أرسطو في نقدنا القديم ، ويبدو أنّ تأثيره في البلاغة كان أوفر حظّاً منه في الشعر ، وأنّ تأثيره في " وحدة القصيدة " كان أقلّ من ذلك لأسباب ، أهمها سوء الترجمة ، واختلاف طبيعة الشعر العربي الغنائي عن الشعر اليوناني المسرحي ، واختلاط مفهوم الوحدة العضوية ، عند بعض نقادنا ،

بمفهوم هيكل القصيدة .

ويزّ معنا أن وحدة القصيدة ،عند أرسطو ،عضوية بموضوعها الكامل المستقلّ ، وحَدَثها الواحد ،ومنطقيتها الشعرية ،وتصارع أجزائها تصارعاً عفوياً يخدم العمل الشعري فيدفعه إلى النهاية من خلال ترابط وظيفيّ كلّيّ . وتمثّل الوحدة ، عنده ، جسداً حيّاً تتنامى أعضاؤه طبيعيّاً،لا تصنّع فيه ولا تكلّف ، مما يؤدّي إلى أن يكون لها طول معلوم تقوى ذاكرة المستمع على وعي العمل ومتابعته . هذه ، باختصار شديد ، وحدة القصيدة عند أرسطو ، فما تأثيرها في نقدنا القديم ؟

إنّ مفهوم وحدة القصيدة جديد في النقد العباسي الذي كانت التجزيئية أبرز سماته ،وربما كان ابن طباطبا أوّل من اتّضحت لديه فكرة وحدة القصيدة ، وتابعه الحاتمي في أن القصيدة يجب أن تكون " في تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها ، كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة ، لا ينفصل جزء منها عن جزء "(٩٣) ، وينفذ من ذلك إلى تصوّر متقدّم ، فهو يرى أن مَثَل القصيدة " مثلُ الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه صحة التركيب ، غادر الجسم ذا عاهة تتخوّن محاسنه وتعفّي معالمه "(٩٤) . ولكنّ وحدته لا تؤدّي معنى النمو ، وإنما تؤدّي معنى الانسجام بين موضوعات القصيدة .

وتدلّنا النصوص على أنّ نقادنا قد فهموا وحدة القصيدة على أنها إجادة وصل أجزاء القصيدة بعضها ببعض ،وإن لم يكن ثمّة صلة بين الأجزاء نفسها ، ويرى محمد غنيمي هلال " أنّ من نقاد العرب المتأخّرين من ردّد فكرة — قد تلتبس في ظاهرها — بالوحدة العضوية ، متأثّراً — خطأً — بأرسطو ، ولكن لم يفهمه حقّ الفهم "(٩٥) و " أنّ نقاد العرب لم يأتوا بجديد ، فيما يخصّ وحدة العمل الفني ، بل سايروا الأدباء على ما جرت به تقاليد الجاهلية أو على ما يقرب منها . وقد فهموا الوحدة على نحو بعدت به كلّ البعد عن تحقيق وحدة القصيدة العضوية كما نفهمها اليوم ، فكانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها أشدّ من عنايتهم بوحدة العمل الفني جملة "(٩٦) .

ويبدو لنا أنّ لتعثّر وحدة القصيدة في نقدنا القديم أسباباً ، من أهمها اختلاف طبيعة الشعر العربي عن طبيعة الشعر اليوناني ؛ فالشعر القصصي أكثر

ملاءمة للوحدة من الشعر الغنائي . ومنها سوء الترجمة ، وتعلّق نقادنا الشديد بهيكل القصيدة .

ويمكننا أن نتلمّس بعض الفروق في طبيعة وحدة القصيدة بين أرسطو ونقادنا :

١ — وحدة موضوع عند أرسطو ووحدة موضوعات في نقدنا .

٢ — وحدة منطقية شعرية عنده ووحدة منطقية منطقية عندنا .

٣ — الوحدة عنده ، تلاحم أجزاء تؤدّي إلى تكامل العمل الشعري ، وعند نقادنا وصل أجزاء .

٤ — وحدته طبيعية عفوية ووحدة نقادنا صناعية .

٥ — وحدته تفاعلية ووحدة نقادنا تناسبية .

٦ — لوحدته طول تفرضه طبيعة العمل وتشابك العناصر في المستويين الأفقي والعمقي وطول الوحدة عند نقّادنا أفقي يخدم استطالة القول ، لكنه لا يخدم تكامل العمل .

وعلى الرغم مما تقدّم فإنه يبقى لوحدة القصيدة دور في نقدنا القديم ، وبخاصة في ترابطها المنطقي . ويبدو لنا أنّه لو فهم نقادنا أنّ وحدة القصيدة وحدة موضوع لساروا بالشعر خطوة جريئة ، ولكنهم استوردوا نظرية أرسطو وحاولوا تطبيقها على شعر لا يتلاءم معها فأخفقوا ، ولو سايروا الشعر المعاصر لهم وحاولوا الاعتناء به لاستطاعوا أن يحقّقوا نجاحاً ملموساً . ولكن الذي حدث فعلاً أنّ النقد كان في وادٍ والشعر في وادٍ آخر .

٦ — <u>آراء معاصرة في وحدة القصيدة القديمة :</u>

يرى طه حسين أنّ القصيدة الجاهلية عرفت الوحدة المعنوية ، ويؤكّد ذلك من خلال دراسته لقصيدة لبيد التي مطلعها :

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا   بِمِنًى تَأَبَّدَ غَولُهَا فَرِجَامُهَا (٩٧)

ويرى أنّ الشعر العربي استوفى حظّه من الوحدة المعنوية ، فقصائده " ملتئمة الأجزاء ، قد نسّقت أحسن تنسيق وأجمله ، وأشدّه ملاءمة للموسيقى التي تجمع بين

جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية " (٩٨)، ويتحدّى من يدّعي أنها " مضطربة التكوين، بحيث نستطيع أن نقدّم منها ونؤخّر، ونضع أبياتها فيما نحبّ لها من المواضع، دون أن يصيبها من ذلك فساد أو اعتلال " (٩٩)، ويدرس القصيدة متنقّلاً من موضوع إلى موضوع دون أن يتعرّض للوحدة الداخلية العضوية. ويبدو لنا أنّ وحدته أقرب إلى الشكلية منها إلى الوحدة العضوية، وهي تتّصل اتصالاً وثيقاً بـ" عمود الشعر "، فقد استعار " وحدة المعنى " من الفقرة الأولى منه، وهي " عيار المعنى "، واستعار " التئام أجزاء القصيدة " من الفقرة الخامسة، واستعار جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية من بقية الفقرات. ويبدو لنا، بناء على ما سبق، أنّ ما قاله عبد المحسن طه بدر، في تعريفه للوحدة المعنوية عند طه حسين أنها " ما يعني الآن الوحدة الداخلية " (١٠٠)، بعيد عن الصواب.

ويقترح النويهي مصطلح " الوحدة الحيوية "، ويحاول استخلاصها من خلال دراسته لقصيدة زهير التي مطلعها :

عَفَا مِنْ آلِ فَاطِمَةَ الْجِـــوَاءُ فَيُمْنٌ فَالْقَوَادِمُ فَالْحِســـاءُ (١٠١)

ووحدته متعدّدة الموضوعات، ويرى أنّها على الرغم من ذلك فإنها " قد استوفت شرط الوحدة الحيوية " (١٠٢). وليس من شروطها الإحكام التامّ؛ فأبيات زهير شديدة التفكّك ولكنّ قوة العاطفة تربط أجزاءها، ونشاط حيويته يحمله من موضوع إلى موضوع " حملاً طبيعيّاً منسجماً يجلي الوحدة الحيوية . . . التي ألفت بين أقسام قصيدته جميعها على تعدّدها واختلافها الظاهر " (١٠٣).

وإذا كانت وحدة القصيدة الجاهلية شكلية عند طه حسين، فهي على خلاف ذلك عند النويهي، لأنّ قيام الشكل العروضي على وحدة الوزن والقافية في القصيدة كلّها قد يخدع الشاعر بوحدتها الشكلية المفروضة من الخارج " فلا يسعى في أن يحقّق الوحدة الداخلية المبنية على وحدة الباعث العاطفي ووحدة الهدف الفني، وهذا يزيد من ميله إلى تفكيك الصور وبعثرة الأغراض " (١٠٤).

ومن الملاحظ على دراسته أنه يستخدم مصطلحات عديدة ويريد بها مسمّى واحداً، ودليلنا على ذلك دعوته إلى التفكير " قليلاً في هذا المفهوم للوحدة الفنية، أي وحدة

الأثر الجمالي الذي تتركه القصيدة على قارئها ،وما يقوم عليه هذا المفهوم من وحدة عضوية ،أي انسجام الأجزاء التي ركّب منها الشاعر بناءه العام للقصيدة ، ونمو هذه الأجزاء ، وتطوّر بعضها من بعض ، بحيث تكون جميعها بنية موحّدة متكاملة " (١٠٥)

ويبدو لنا أنه يخلط بين مفهوم " الوحدة العضوية " ومفهوم " هيكل القصيدة "؛ فليست الوحدة العضوية انسجاماً بين أجزاء ، أو بناء أجزاء خارجية ، ويذكّرنا هذا " الانسجام " بالتناسب عند القرطاجني ،وتذكّرنا التركيبيّة بوحدة " المرقّد " عند ابن طباطبا ، أما الوحدة العضوية فهي بنية واحدة لا موحّدة ،وهي متكاملة حيّة لا صنعة فيها ،وإنما توالد ونموّ .

وللنويهي مواقف صائبة ؛ فهو يرى أنه من التجنّي " أن نطالب القدامى بمفهوم للوحدة لم يدركوه ولم يحتاجوا إليه "، (١٠٦) وهو يرى أن نستخرج من شعرنا القديم مقاييس خاصة به ،وأن نقبل كلّ قسم من أقسام القصيدة ،وكأنه وحدة مستقلة "وما يدرينا لو فعلنا ذلك بكل قسم من أقسام القصيدة ، لاستطعنا أن نستكشف في ذلك الشعر القديم أو بعضه ،لا نقول وحدة عضوية وفنية تشبه الوحدة الغربية ، بل نقول بناء شعرياً من نوع مختلف ، ليس متهدّماً كما يُخيَّل إلينا إذا نظرنا إليه بالنظرة الغربية ، بل له انسجامه الخاصّ الذي لا يمجّه ذوقنا إذا أحسن تفهّمه والتعاطف معه . " (١٠٧)

ويدّعي نوري حمودي القيسي أنّ الموضوعات المتداخلة في بناء القصيدة الجاهلية ذات وحدة موضوعية في ذهن الشاعر الذي يصل ما بينها بحلقات " تشدّ الأجزاء ،وتوصل الفقرات ،وتربط بين كل لوحة بما يهيّئ لها الشاعر من أدوات ، فيستخدم عباراته المألوفة ، (ولقد أسلّي الهمّ) أو غيرها من الصيغ " (١٠٨)

وإننا لا نسلّم بكثير من الآراء التي جاء بها هذا الدارس ، وأولها العنوان "وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية " ؛ فهو ،على الرغم من أنه يعتقد اعتقاداً جازماً أن القصيدة الجاهلية ذات وحدة في موضوعها ، يتحدّث عن لوحات متعدّدة داخل الإطار العام ، ولا نعدم أن نجد فقرات متناثرة على صفحات الكتاب تدلّ على موضوعات القصيدة الجاهلية ، فهو يقول بموضوعات متداخلة في وحدة موضوعية ، (١٠٩) وهو يعدّ لوحة الصيد وحدة متكاملة في القصيدة ، (١١٠) ويعدّ لوحة الفرس وحدة متكاملة من حيث

البناء والتوافق والاتصال [111] ، ويعترف أنّ القصيدة بناء متكامل يتناول موضوعات متسلسلة [112] ، ويقع في التناقض حين يعترف أنّ هناك "عشرات القصائد التي تخصّص لمعالجة موضوع واحد يبدؤها الشاعر بالغرض الأساسي ، وينتهي نهاية هذا الغرض دون أن يعرض لموضوع آخر [113] ". وهو يرى أن "مثل هذه القصائد لا يمكن إدخالها تحت هذا الباب لأنّها تمثّل وحدة متصلة وتسلسلاً سليماً ". [114] وهكذا لم يستطع إقناعنا بما يطرح من آراء لوقوعه في التناقض الواضح، وقد سبقه القرطاجني إلى تعدّد الموضوعات وابن طباطبا إلى وحدة "العِقْد" .

وثمة دارسون يذهبون إلى وحدة القصيدة القديمة ، منهم وهب رومية [115] ، وجلال الخياط [116] ، ويوسف بكار [117] ، ورضوان الشهال [118] .

ويرى مصطفى بدوي أنّ القصيدة القديمة تفتقد الوحدة الفنية ، ويؤكّد بطلان ما قاله طه حسين في قصيدة لبيد التي تتحقّق فيها "وحدة المتكلم " و " ووحدة المنطق" . أما وحدة الموضوع فهو ينكر وجودها في هذه القصيدة ، "إذ يغرق شاعرنا في الاستطراد ، وينتقل في كثير من الأحيان من موضوع إلى آخر حسب قانون تداعي المعاني وحده ، ويخرج من حديث إلى حديث مستهلاً كلامه بلفظة "بل" ... ولو افترضنا جدلاً وجود وحدة الموضوع ، بمعنى أنّ الشاعر يتحدّث ، هنا ، عن ذاته وعن تجاربه المحسوسة المباشرة المتعدّدة فما قيمة هذه الوحدة ؟ " . [119]

وهو لا يجد في عبارة طه حسين "استقامة بناء القصيدة " وصفاً كافياً للوحدة التي ينبغي توافرها في الشعر ، "فليست الوحدة في الشعر مجرّد وحدة بنائية كما هي الحال في المقال الفلسفي والعلمي ، وإنّما هي وحدة عضوية حية " [120] وهو ينكر بشدّة وجود الوحدة العضوية في قصيدة لبيد ، فيرى أنه "إذا فهمنا الوحدة الشعرية بهذا المعنى فسنبحث عنها عبثاً في قصيدة لبيد وفي كثير غيرها " . [121]

ويبدو لنا أنّ طه حسين أحبّ القديم فوصف محاسنه دون أن يبيّن عيوبه ، أما مصطفى بدوي فيبيّن عيوبه دون أن يذكر محاسنه ، ولكنه كان أكثر توفيقاً في استخدام المصطلحات وفي تطبيقها على القصيدة .

وثمة آراء شبيهة بموقف مصطفى بدوي ، فلا يرى غالي شكري وحدة في القصيدة القديمة غير وحدة الوزن والقافية والروي ، [122] ويذهب نزار قباني إلى مثل هذا الرأي ، فيرى أنّ

القصيدة التقليدية أقرب إلى الزخرف والنقش منها إلى العمل الأدبي المتماسك ، وهي مجموعة أحجار ملوّنة مرميّة على بساط ، تستطيع أن تزحزح أيّ حجر منها إلى أيّ جهة تريد ،والشاعر العربي صيّاد مصادفات ينتقل من وصف سيفه إلى ثغر حبيبته ، ويقفز من سرج حصانه إلى حضن الخليفة . وما دامت القافية مواتية والمنبر مريحاً فكلّ موضوع هو موضوعه ، وكلّ ميدان هو فارسه .(١٢٣) ويرى أدونيس(١٢٤) وعزّ الدين إسماعيل(١٢٥) وحسين عطوان(١٢٦) ومحمد إبراهيم أبو سنة(١٢٧) مثل هذا الرأي .

ويبدو لنا ، بناء على ما مضى ،أنّ ثمّة دراسات جادّة تقوم على التطبيق والتحليل قبل أن يتخذ الدارس رأياً ،ولكن هذه الدراسات قليلة بالقياس إلى موجة النقل والتقليد ؛ ففي كثير من النتائج التقريرية قفزات دون تحليل وبخاصة في وحدة القصيدة . ومن هنا أجد أنّ بعض الدارسين لا يميّز جيّداً بين الوحدة الصناعية والوحدة المنطقية ، أو بين وحدة الموضوع والوحدة العضوية . ولعلّ دراسات طه حسين والنويهي ومصطفى بدوي من أفضل ما جاء عن وحدة القصيدة القديمة .

ويبدو لنا أنّ نقدنا القديم كان عاجزاً عن أن يقود الشعر العربي ،لأن الشعراء عاشوا تجاربهم ، على حين كان النقاد يستقون ،في نقدهم ، تجارب عصور أخرى ، وأن تطوّر وحدة القصيدة كان نتيجة لجهود الشعراء وصدق تجاربهم .

وقد استطاع الشعراء أن يجعلوا القصيدة موضوعاً واحداً ،ونجد ذلك في شعر الصعاليك والغزل الأموي وخمريات العصر العباسي وغيرها . ولكنّ من نوافل القول أن نشير إلى أن وحدة الموضوع هي جزء من الوحدة العضوية ، ولا يشترط فيها الترابط والتفاعل والتكثيف والنموّ العضوي ، فنحن نستطيع أن نحذف أبياتاً منها دون أن يفسد بناؤها .

أمّا الوحدة العضوية ، بمفهومها الأوروبي ، فإننا نجزم بعدم وجودها في شعرنا ونقدنا القديمين ،وهذا أمر طبيعي لاختلاف الشروط ناهيك عن اختلاف الشعراء .

ونستنتج ،بناء على كلّ ما مضى ، أنه كان على القصيدة العربية أن تنتظر اتصالاً آخر بالشعر الأوروبي يكون أقوى وأشدّ ، لتستفيد من " وحدة القصيدة "، وكان هذا الاتصال في نهايات القرن الماضي ومطلع قرننا العشرين .

هوامش التمهيـــــد

١ — يراجع : عبّاس ،إحسان — كتاب الشعر لأرسططاليس — دار الفكر العربـــــي — د . ت . — ص ١٤ .

٢ — يراجع : هلال ،د . محمد غنيمي — النقد الأدبي الحديث — دار الثقافـــــة ودار العودة — بيروت — ١٩٧٣ — ص ٥٣—٥٤ .

٣ — يراجع : أرسطو طاليس — فنّ الشعر — ترجمة عبد الرحمن بدوي — دار الثقافة — بيروت — ط ٢ — ١٩٧٣ — ص ٢٥ .

٤ — فن الشعر — ص ٢٣—٢٤ .

٥ — المصدر السابق — ص ٦٥ .

٦ — مندور ،د . محمد — النقد المنهجي عند العرب — دار نهضة مصر للطبـــــع والنشر — الفجالة — د . ت — ص ٥٠ .

٧ — ينظر ذلك في " شرح ديوان الحماسة" — نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون — القسم الأول — القاهرة — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — ط ١ — ١٩٥١م ص ٩—١١ .

٨ — وهو تمام المعنى في البيت — ينظر : نقد الشعر — تحقيق كمال مصطفى — مصر مكتبة الخانجي — ط ١ — ١٩٤٩م — ص ١٦٧ .

٩ — وهو أن يقصر البيت الواحد عن تمام المعنى فيتمّه الشاعر في البيت الثانـــــي . يراجع المصدر السابق — ص ٢١٧—٢١٨ ،ويراجع في ذلك : المرزبانـــــي (ت ٣٨٤هـ) — الموشّح — تحقيق علي محمد البجاوي — مطبعة لجنة البيــــان العربي — ١٩٦٥م — ص ١٢٩ .

١٠ — يراجع في ذلك كتاب " الصناعتين " — مطبعة محمد علي صبيح بمصر — ط ٢ — د . ت . — ص ٣٥ .

١١ — يراجع في ذلك : " العمدة " الجزء الأول — تحقيق محمد محيي الديـــــــن عبد الحميد — القاهرة — مطبعة حجازي — ط ١ — ١٩٣٤م — ص ١٩٨—٢٠٢ .

١٢— يراجع في ذلك " مقدمة ابن خلدون " — تحقيق د . علي عبد الواحد وافي — الجزء الرابع — القاهرة — لجنة البيان العربي — ط ١ — ١٩٦٢م — ص ١٢٨٩ .

١٣— تراث الاسلام (٢) — تصنيف شاخت وبوزورت — ترجمة د . حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد — سلسلة " عالم المعرفة " — الكويت — المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب — ١٩٧٨ — ص ١٥٦ . وينظر في مثل هذا الرأي لأرنست رينان — نقلاً عن " ليون جوتييه " — المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية " — ترجمة محمد يوسف موسى — مطبعة الرسالة — مصر — ط ١ — ١٩٤٥م — ص ٧٧ وجوتييه في الكتاب ذاته — ص ٧٩ — ٨٠ وص ٨٦ — ٨٧ وص ٨٩ — ٩٠ ولابي — نقلاً عن الكتاب السابق — ص ٨١ — ٨٢ و " إميلي سيديو " — تاريخ العرب العام — ترجمة عادل زعيتر — دار إحياء الكتب العربية — القاهرة — ١٩٤٨م — ص ٤٦٨ .

١٤— تراجع : دائرة المعارف الإسلامية — ترجمة : محمد ثابت الفندي وأحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبد الحميد يونس — طهران — بوذرجمهري ١٣/ ٣٠٦ .

١٥— المصدر السابق — ص ٣٠٨ — ٣٠٩ . ويذهب غوستاف فون غرنباوم إلى مثل هذا الرأي في كتابه " دراسات في الأدب العربي " — ترجمة د . إحسان عباس ود . أنيس فريحة ود . محمد يوسف نجم ود . كمال يازجي — بيروت — مطبعة الحياة — ١٩٥٩م — ص ١٤ .

١٦— ينظر في ذلك ، مثلا ، الألوسي ، د . حسام — " طبيعة القصيدة العربية الكلاسيكية " — الآداب — س ١٥ — ع ٩ أيلول ١٩٦٧ — ص ٦٨ — ٦٩ وصبحي ، محيي الدين — دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر — منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي — دمشق — مطبعة خالد الطرابيشي — ١٩٧٢ — ص ٨ وداود ، أحمد يوسف — لغة الشعر — منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي — دمشق — ١٩٨٠ — ص ٥٣ — ٥٤ .

١٧— يراجع كتاب " الموازنة بين الطائيين " — تحقيق السيد أحمد صقر — دار المعارف بمصر — ١٩٦١م — ١/ ٦٠ — ٦١ ، وينظر في الموازنة بين أبي نواس وأبي تمام في المصدر ذاته ١/ ٦٥ و ١/ ٧٦ .

١٨— الرسالة الموضحة — تحقيق د . محمد يوسف نجم — دار صادر ودار بيروت — بيروت — ١٩٦٥م — ص ١٧ .

١٩— ينظر ، مثلاً ، القرطاجني ، حازم — منهاج الأدباء وسراج البلغاء — تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن الخوجة — المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية — ١٩٦٦م — ص ٣٠٩ ، وعطوان ، د . حسين — مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي — دار المعارف بمصر — ١٩٧٠م — ص ٢١٠ .

٢٠— من كتب الاختيارات مثلاً ديوان (الحماسة) لأبي تمام بشرح التبريزي وتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد — القاهرة — مطبعة حجازي — أربعة أجزاء — بلا تاريخ . و " الحماسة " للبحتري — تحقيق الأب لويس شيخو اليسوعي — بيروت — دار الكتاب العربي — ط ٢ — ١٩٦٧ ، و " الحماسة الشجرية " لابن الشجري — تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي — منشورات وزارة الثقافة — دمشق — ١٩٧٠ و " الحماسة البصرية " لأبي الحسن البصري — حيدر آباد الدكن — مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية — ١٩٦٤م

٢١— يراجع في ذلك مثلاً كتاب « الأغاني » لأبي الفرج الأصبهاني — مصوّر عن طبعة دار الكتب مصر — د . ت . — ٢/ ١٩٥—١٩٦ .

٢٢— متز ، آدم — الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري — ترجمة : محمد عبد الهادي أبو ريدة — القاهرة — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — ١٩٤٠ — ١/ ٢٨٧— ٢٨٨ .

٢٣— الشعر والشعراء — تحقيق أحمد محمد شاكر — القاهرة — دار إحياء الكتب العربية — ١٣٦٤هـ — ص ٦ .

٢٤— المصدر السابق — ص ٢٠—٢١ .

٢٥— المصدر السابق — ص ٢٢ .

٢٦— مقال " تأويل جديد لمنهج الأغراض في القصيدة القديمة " — الموقف الأدبي — ع ١٢٦—١٩٨١ — ص ٢٢ .

٢٧— المصدر السابق — ص ٢٢ .

٢٨— المصدر السابق — ص ٢٤ .

٢٩— يراجع تفصيل ذلك في " العمدة " — ١/ ١٩٨—٢٠٢ .

٣٠— هو محمد بن أحمد أبو الحسن العلوي المعروف بابن طباطبا ، شيخ من شيوخ الأدب ، وشاعر ، مولده ووفاته بأصبهان . أكثر شعره في الغزل والآداب ، توفي سنة ٣٢٢ هـ . له كتب ، منها "عيار الشعر" و "تهذيب الطبع" و "العروض" ، ينظر في ترجمته : المرزباني — معجم الشعراء — تحقيق عبد الستار أحمد فراج — مصر — دار إحياء الكتب العربية — ١٩٦٠ — ص ٤٢٧ ، وياقوت الحموي — معجم الأدباء — مصر — مطبعة دار المأمون — ١٩٣٧ م — ١٧ / ١٤٣ — ١٤٤ ، والقفطي — المحمدون من الشعراء — تصحيح محمد عبد الستار خان أيم — مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن — الهند — ط ١ — ١٩٦٦ — ١ / ١١ ، والعباسي — معاهد التنصيص — مصر — المطبعة البهية — ١٣١٦ هـ — ١ / ١٧٩ ، وبروكلمان — تاريخ الأدب العربي — ترجمة د . عبد الحليم النجار — دار المعارف بمصر — ط ٣ — ١٩٧٤ — ٢ / ١٠٠ .

٣١— ابن طباطبا — عيار الشعر — تحقيق د . طه الحاجري ود . محمد زغلول سلام — مصر — شركة فنّ الطباعة — ١٩٥٦ — ص ١٢٤ .

٣٢— يراجع في ذلك : المصدر السابق — ص ٧ .

٣٣— عيار الشعر — ص ٦ .

٣٤— عيار الشعر — ص ٧٨ .

٣٥— عيار الشعر — ص ١٢٦ — ١٢٧ .

٣٦— عيار الشعر — ص ٤ — ٥ .

٣٧— عيار الشعر — ص ٥ — ٦ .

٣٨— عيار الشعر — ص ٥ .

٣٩— السامرائي ، د . إبراهيم — لغة الشعر بين جيلين — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ط ٢ — ١٩٨٠ — ص ٢١ .

٤٠— عباس ، د . إحسان — تاريخ النقد الأدبي عند العرب — بيروت — مطابع دار القلم — ط ١ — ١٩٧١ م — ص ١٣٨ .

٤١— كثرت هذه الظاهرة في ديوان أبي نواس — تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي — بيروت — دار الكتاب العربي — ١٩٥٣ — الصفحات : ١١ و ٣٦ و ٤٦ و ٥١ و ٧ و ١١٠ و ١٣٤ ... الخ .

٤٢— الأسس الجمالية في النقد العربي — مصر — مطبعة الاعتماد — ط ١ — ١٩٥٥— ص ٣٦٦ .

٤٣— الشريف ، الطيّب — ابن طباطبا ووحدة القصيدة العضوية — الآداب — س ٩ — ع ٢ — شباط ١٩٦١م — ص ٧٨ .

٤٤— في ديوانه بتصحيح مكس سلغسون — مدينة شالون — مطبع برطرند — ١٩٠٠م ص ٢٤ .

٤٥— عيار الشعر — ص ١٢٥—١٢٦ .

٤٦— البيت في ديوانه بتحقيق حسن كامل الصيرفي — المجلد الثالث — دار المعارف بمصر — ١٩٦٤م — ص ٢٠٠١ .

٤٧— يراجع : عيار الشعر — ص ١٢٦ .

٤٨— يراجع في ذلك : المرزباني — معجم الشعراء — ص ٤٢٧ ، والقفطي — المحمدون من الشعراء ١/ ١١ ، والأصبهاني ، الراغب — محاضرات الأدباء — بيروت — دار مكتبة الحياة — ١٩٦١م — ٢/ ٥٦٣ و ٣/ ٧٨ و ١٠١ و ١١١ و ١٢٠ و ٢٣٠ ، والعباسي — معاهد التنصيص ١/ ١٧٩ .

٤٩— يراجع في ذلك : المرزباني — معجم الشعراء — ص ٤٢٧ ، والقفطي — المحمدون من الشعراء ١/ ١١ .

٥٠— أكثرها مقطعات تراجع في : الأصبهاني ، الراغب — محاضرات الأدباء — ١/ ١١٤ و ٣٦٥ و ٢/ ٦٢٦ و ٦٩٠ و ٣/ ٧٨ و ٢٨٤ و ٤/ ٣٧٩ و ٥٣٨ و ٥٣٩ و ٥٤٠ و ٥٤١ و ٥٤٢ و ٥٤٤ و ٥٤٥ و ٥٥٨ و ٥٦١ و ٥٧٠ و ٥٨١ و ٦٥٢ و ٦٦٤ و ٦٦٧ و ٦٧٥ و ٦٨٠ .

٥١— أكثرها مقطعات تراجع في الأصبهاني ، الراغب — محاضرات الأدباء ١/ ١٩٨ و ٣٥٢ و ٢/ ٦١١ و ٦١٨ و ٣/ ٢١٤ و ٢٣٧ و ٣١٥ ، والجرجاني ، القاضي أبي العباس أحمد — المنتخب من كنايات الأدباء وإشارات البلغاء — تحقيق محمد بدر الدين النعساني الحلبي — مطبعة السعادة — مصر — ط ١ — ١٩٠٨م — ص ٩٦— ٩٧ ، وياقوت الحموي — معجم الأدباء ١٧/ ١٥٢—١٥٦ .

٥٢— يراجع في ذلك : ياقوت الحموي — معجم الأدباء — ١٧/ ١٥١—١٥٢ .

٥٣- قالها في مديح أبي الحسين محمد بن أحمد بن يحيى بن أبي البغل من أصدقاء ابن طباطبا وأعيان عصره ومطلعها :

يَاسَيِّداً دَانَتْ لَهُ السَّادَاتُ   وَتَتَابَعَتْ فِي فِعْلِهِ الحَسَنَاتُ

٥٤- أوردها ياقوت في " معجم الأدباء " - ١٧ / ١٤٦-١٤٩، وادّعى العباسي في معاهد التنصيص - ١ / ١٧٩ - ١٨٠ أنّ عدد أبياتها تسعة وثلاثون دون أن ينقل القصيدة .

٥٥- وقد حذف الشاعر هذين الحرفين لأن المنشد كان يلثغ فيهما بشكل معيب - انظر تفصيل ذلك في " معجم الأدباء " ١٧ / ١٤٥-١٤٦، وتراجع ، في ذلك ، أبيات القصيدة من ٣٩ الى ٤٤ .

٥٦- معاهد التنصيص - ١٧٩ .

٥٧- هو أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن ابن حازم القرطاجني المتوفّى سنة ٦٨٤هـ ناقد وشاعر من أهل قرطاجنة (بشرقي الأندلس) ، انتقل إلى أفريقية ، فاشتهر بها وعمّر وتوفّي بتونس . من كتبه (سراج البلغاء) في البلاغة وكتاب في القوافي ، وله ديوان شعر مطبوع مرتين . ينظر في ترجمته : المقري - نفح الطيب - تحقيق د . إحسان عباس - بلا مكان - ١٩٦٨م - ٢ / ٥٨٩، والسيوطي - بغية الوعاة - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - مصر - البابي الحلبي - ط ١ - ١٩٦٤م - ١ / ٤٩١-٤٩٢، والحنبلي - شذرات الذهب - بيروت - المكتب التجاري د . ت - ٥ / ٣٨٧- ٣٨٨ .

٥٨- القرطاجني ، حازم - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة - المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية - ١٩٦٦م - ص ٣٠٣ .

٥٩- منهاج البلغاء - ص ٣٢٤ .

٦٠- منهاج البلغاء - ص ٢٩٥-٢٩٦ .

٦١- بكار ، د . يوسف حسين - بناء القصيدة العربية - دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٧٩م - ٤١٢ .

٦٢- منهاج البلغاء - ص ٢٨٨ .

٦٣- منهاج البلغاء - ص ٢٨٩ .

٦٤— المصدر السابق — ص ٣١٨—٣١٩٠

٦٥— المصدر السابق — ص ٢٩٧٠

٦٦— القرطاجني ،حازم — قصائد ومقطعات — تقديم وتحقيق د . محمد الحبيب ابن الخوجة — الشركة التونسية لفنون الرسم — ١٩٧٢— ص ١١٠

٦٧— عصفور ، د . جابر — مفهوم الشعر — القاهرة — مطبعة دار نشر الثقافة — ١٩٧٨— ص ٤٧٢ ٠

٦٨— ابن الخوجة ،محمد الحبيب — مدخل " منهاج البلغاء " — ص ١١٦٠

٦٩— ابن الخوجة ، محمد الحبيب — مدخل " منهاج البلغاء " — ص ١١٦٠

٧٠— ينظر في ذلك : منهاج البلغاء — ص ١٤٠

٧١— ينظر في ذلك — المصدر السابق — ص ١٤٧٠

٧٢— منهاج البلغاء — ص ٣٥٠٠

٧٣— منهاج البلغاء — ص ٣٦١ ٠

٧٤— تاريخ النقد الأدبي عند العرب — ص ٣٣٠

٧٥— منهاج البلغاء — ص ٣٦٠٠

٧٦— المصدر السابق — ص ٢٨٦٠

٧٧— يراجع في ذلك المصدر السابق — ص ٣٠٩٠

٧٨— يراجع في ذلك المصدر السابق — ص ٢٩١٠

٧٩— منهاج البلغاء — ص ٢٧٦٠

٨٠— يراجع في ذلك المصدر السابق — ص ٢٨١—٢٨٢٠

٨١— طبع سنة ١٩٦٤ في بيروت بتحقيق عثمان الكعاك — مطبعة عيتاني الجديدة . ثم طبع سنة ١٩٧٢ في تونس بتحقيق د . محمد الحبيب ابن الخوجة تحت عنوان (قصائد ومقطعات) .

٨٢— هي في طبعة تونس ص ١٦٩—١٧١ ومطلعها :

أَحُبِيتَ وَحْدَكَ بالجَمَالِ المُطْلَقِ أم قِيلَ — إذْ قُسِمَ الجمالُ — لكَ: انْتَقِ؟

٨٣— دائرة المعارف الاسلامية — ١/٦١٢ ٠

٨٤— المصدر السابق — ١/٦١٢ ٠

٨٥— الجاحظ — الحيوان — الجزء الأول — تحقيق عبد السلام محمد هارون — مصر — مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده — ط ١ — ١٩٣٨ — ص ٧٥ .

٨٦— يراجع في ذلك المصدر السابق — ص ٧٦ ، والتوحيدي ، أبو حيّان — المقابسات — تحقيق حسن السندوبي — مصر — المطبعة الرحمانية — ١٩٢٩م — ص ٦٨ — ٨٧ ، وبدوي ، عبد الرحمن — مقدمة فنّ الشعر — ص ٥٥ — ٥٦ .

٨٧— سلامة ، د . إبراهيم — بلاغة أرسطو بين العرب واليونان — مطبعة أحمد مخيمر مصر — ط ٢ — ١٩٥٢م — ص ٤ .

٨٨— ينظر في ذلك : الجاحظ — الحيوان — ١ / ٧٥ ، وابن سينا — " فنّ الشعر من كتاب الشفاء " من كتاب " فنّ الشعر " — ص ١٩٨ ، والقرطاجني ، حازم — منهاج البلغاء — ص ٦٨ و٨٩ و١١٨ ... إلخ .

٨٩— ينظر سلامة ، د . إبراهيم — تيارات أدبية بين الشرق والغرب — مصر — مطبعة أحمد مخيمر — ط ١ — ١٩٥١ — ١٩٥٢ — ص ٤١٠ .

٩٠— ينظر في ذلك بكّار ، د . يوسف حسين — بناء القصيدة العربية — ص ٣٩٢ .

٩١— يراجع في ذلك : ابن الخوجة ، محمد الحبيب — مدخل " منهاج البلغاء " ص ٩٨ — ٩٩ و١١٧ — ١١٨ وبكّار د . حسين — بناء القصيدة العربية — ص ٢٥٨ و٤٠٤ و٤٨٧ .

٩٢— بدوي ، د . عبد الرحمن — "حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في البلاغة والشعر" في كتاب " إلى طه حسين " — دار المعارف بمصر — ١٩٦٢ م — ص ٨٧ ، ويراجع زكي ، د . أحمد كمال — النقد الأدبي الحديث — مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب — القاهرة — ١٩٧٢م — ص ٢٨ .

٩٣— يراجع "المنهاج" — ص ٦٨ — ٦٩ .

٩٣— القيرواني ، الحُصْري — زهر الآداب — تحقيق د . زكي مبارك — المطبعة الرحمانية بمصر — ١٩٢٥م — ٣ / ١٧ .

٩٤— المصدر السابق — ٣ / ١٧ .

٩٥— النقد الأدبي الحديث — ص ٢٠٩ .

٩٦— هلال ، د . محمد غنيمي — النقد الأدبي الحديث — ص ٢١٨ .

٩٧— تنظر في "ديوان لبيد" — تحقيق د . إحسان عبّاس — مطبعة حكومة الكويت — ١٩٦٢— ص ٢٩٧ .

٩٨— حسين ،طه — حديث الأربعاء — دار المعارف بمصر ١٩٥٩م— ١/ ٣٢ .

٩٩— المصدر السابق — ١/ ٣٢ .

١٠٠— " ندوة طه حسين ومنهجه النقدي من خلال " حديث الأربعاء " — الآداب — س ٢٢— ع ٣— آذار— ١٩٧٤ .

١٠١— في "ديوان زهير" — شرح كرم البستاني — دار صادر ودار بيروت — بيروت — ١٩٦٤ م — ص ٧ .

١٠٢— النويهي ،د . محمد — الشعر الجاهلي — القاهرة — الدار القومية للطباعة والنشر — د . ت — ٢/ ٤٥٠ .

١٠٣— المصدر السابق — ٢/ ٤٩٥ .

١٠٤— المصدر السابق — ٢/ ٤٤٢ .

١٠٥— المصدر السابق — ٢/ ٤٣٧ .

١٠٦— الشعر الجاهلي — ٢/ ٤٤٣ .

١٠٧— المصدر السابق — ٢/ ٤٤٤—٤٤٥ .

١٠٨— القيسي ،د . نوري حمودي — وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية — مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر — الموصل — ١٩٧٤— ص ٢٠ .

١٠٩— ينظر — المرجع السابق — ص ٦٨و٣٦ .

١١٠— ينظر — المرجع السابق — ص ٥٨ .

١١١— ينظر — المرجع السابق — ص ٧٣ .

١١٢— ينظر المرجع السابق — ص ٨٣ .

١١٣— المصدر السابق — ص ٩٢ .

١١٤— المصدر السابق — ص ٩٢ .

١١٥— تراجع دراسته — الرحلة في القصيدة الجاهلية — مطبعة المتوسط — ط ١— ١٩٧٥م— وبخاصة في الصفحات : ٣٥٠و٢٧٩و٢٨١و٣٢٢و٣٤٢و٣٧٤— ٣٧٥و٢٢٢و٣١١ .

١١٦— تراجع في ذلك مقالته " الأدب العربي ليس مقروءاً " — الآداب — س ١٥—ع ٦ — حزيران — ١٩٦٧—ص ١١ .

١١٧ — يراجع في ذلك كتابه " بناء القصيدة العربية " — ص ٤٨٨ .

١١٨ — يراجع كتابه " امرؤ القيس كبير شعراء الجاهلية" — مطابع البحيري إخوان — بيروت ١٩٦٢ — ص ١٢١ — ١٢٢ .

١١٩ — بدوي ، د . مصطفى — دراسات في الشعر والمسرح — القاهرة — دار الحمامي للطباعة — ط ١ — ١٩٦٠ — ص ٥ .

١٢٠ — المصدر السابق — ص ٦ .

١٢١ — المصدر السابق — ص ٧

١٢٢ — ينظر في ذلك كتابه: " صراع الأجيال في الأدب المعاصر " دار المعارف بمصر — القاهرة — ١٩٧١ م — ص ٨٤ — ٨٥ .

١٢٣ — ينظر — الشعر قنديل أخضر — مطابع دار العلم للملايين — بيروت — ط ٥ — ١٩٧٣ — ص ٣٠ — ٣٣ .

١٢٤ — يراجع في ذلك مقاله " مقدّمة للشعر العربي " — المجلة — ع ٨٣ — تشرين الثاني — ١٩٦٣ — ص ١٢ .

١٢٥ — يراجع في ذلك كتابه " الشعر في إطار العصر الثوري " — دار القلم — بيروت — ط ١ — ١٩٧٤ — ص ١١٢ — ١١٣ .

١٢٦ — يراجع في ذلك كتابه: " مقدّمة القصيدة في العصر العباسي الأول " — دار المعارف بمصر — ١٩٧٤ — ص ٢٥١ .

١٢٧ — يراجع في ذلك كتابه: " دراسات في الشعر العربي " — دار المعارف بمصر — ١٩٧٩ — ص ٦٣ .

** ** **

الباب الأول

" القصيدة الرومانتيكيــة بين وحدة الموضوع والوحدة العضويـــــــة "

تمهيد :

تمهيـــد :

تعدّدت وسائل الاتصال بالغرب في نهايات القرن الماضي وبدايات هذا القرن ، وكانت الكلاسيكية أول الموجات الأوروبية ، ولكنّ تأثيرها في وحدة القصيدة لا يكاد يذكر . أمّا الرومانتيكية [١] ، فقد استطاعت أن تؤثّر تأثيراً عميقاً في الشعر العربي ، " ولا تزال متغلّبة عليه حتى يومنا هذا " [٢] ، وربما ساعد على انتشارها أمران ، أولهما أنّها كانت ملائمة للواقع العربي آنذاك ؛ فقد استيقظ العرب على المآسي والأهوال ، فالبلاد مجـــزّأة الأوصال ، مقسّمة القوى ، فريسة لأكثر من أجنبي ، يستبدّ بها حكّام يعينون المستعمر على رعاياهم ، وتخيّم عليها عادات تحدّ من حرية الإنسان ونهضته . وثانيهما أنّ المديح والفخر أصبحا من المضحكات في زمن كان فيه العربي مستعبداً للغريب والقريب . وهكذا أصبحت الرومانتيكية قريبة من شعور الإنسان العربي ، وأصبح " لامارتين " [٣] وبعـــض الرومانتيكيين من حكماء ذلك الزمان ، واستحوذت مبادئهم على اهتمام أدبائنا ، فأصبـــح الألم مرض العصر ، وكان الرومانتيكيون ينتقون المشاهد المنسجمة مع كآبتهم ، " فهـــم يُؤثرون المساء بين ساعات النهار والخريف بين الفصول " [٤] ، وتؤدّي تجربة الألم إلـــى الانطواء على الذات والعزلة والخيبة ؛ " فهي إذ لا تجد الواقع كما تريد تنسحب منه إلى الداخل لتحقّق فيه من التجارب ما عجزت عنه في الخارج " [٥] ، ويؤدّي الانســحاب إلى الداخل بالشعر إلى أن يغدو " المفتاح الذهبي الذي يفتح قصر الأحلام " [٦] ، كما يؤدّي بالشاعر إلى الذاتية والاتجاه إلى الـ " أنا " [٧] التي تجعله يتصوّر نفسه عبقريـــة سقطت من موضع رفيع ، و " إنه عبقرية لم تُقدَّر حقّ قدرها " [٨] .

وقدّسوا العاطفة ، وجعلوها في منزلة فوق منزلة العقل ، لأنّ الفكر يتغيّر أمـــا القلب فلا ، وهذا ما جعل " جورج صاند " [٩] تقول : " رسالة الفنّ هي العاطفة والحبّ " [١٠] .

وقدّسوا الحبّ الصادق النبيل العفيف ، وتحدّثوا إلى القرّاء عن أنفسهم ومغامراتهم العاطفية ، ولم يكن لحبهم دافع حسّيّ أو نزوة شاذّة ، وإنما هو روحانيّ لأنّ " كلّ ديانة حبّ ، وكلّ حبّ ديانة " [١١] ، ويرون أنّ الحبّ هو المحرّك الأكبر للكون ، يوفّق بين جميـــع المتناقضات ، بين الروح والطبيعة ، بين الرجل والمرأة [١٢] .

ومالوا إلى البدائية والسذاجة ، ونادوا بعودة الفنّ إلى الطبيعة وضرورة ابتعاده عن حياة القصور ، " وما تحتويه من ترف وبذخ وانحلال " [١٣] ، وأحبّوا الطبيعة ، لأنهـــا

" تتيح لهم المشاركة الروحية لروحهم والانفعال القلبي لقلبهم " [١٤]، وتقيهم الضغوط الاجتماعية ،وتشاركهم عواطفهم وأحاسيسهم ،فبعثوا الحياة فيها ،وأصبحنا نراها ،في أديبهم ، " تحبّ وتتألّم وتحلُم " [١٥]، وهذا ما جعلهم يتعلّقون بالمطلق الكلّي " الذي يؤلّف المضمون الداخلي للفنّ الرومانسي " [١٦].

وانفصلوا عن الماضي الأدبي وثاروا على القواعد والقوالب التقليدية ، وجارى الشكل المضمون واتّحد به في بؤرة النفس الداخلية ،مما أدّى إلى تغيير الشكل والمضمون تغييرًا جذريًّا ؛ فالأخير يتعرّض لتقلبات النفس التي تجدّده وتوسّعه وتجعله " يتفتّح في شكل تعدّد لا حدّ له من الأشكال " [١٧].

ونعم الشعر بالحرية الرومانتيكية ،فهدّم القوالب وخرج على المفاهيم الكلاسيكية وتناول حياة العامّة بعد أن كان مشغولاً عنها بحياة الملوك والنبلاء ، وتغنّى الرومانتيكيون بجمال النفوس ،وأخذتهم الرحمة بالجنس البشري كلّه ، فأشادوا " بالحياة الفطرية الوديعة في الطبقات الدنيا التي لا تحظى بما يحظى به الأرستقراطيّون من نعمة وجاه " [١٨]. وهذا ما أدّى إلى اختلاط التمرّد " بنضالات التحرر الوطني " [١٩]، فأخذ الأدب يتقدم باتجاه ما هو أشمل من موضوعات البلاط ،وأقرب إلى الحياة اليومية ، وهكذا أصبحت الرومانتيكية ثورة أدّت إلى أن يتجدّد الشعر " في موضوعاته ، وفي معانيه ، وفي قوالبه الفنية " [٢٠].

واهتمّوا بالشعر الغنائي ،لاعتدادهم بالمشاعر الفردية ،وترى مدام دي ستايل[٢١] " أن الشعر الغنائي هو وحده الشعر الحقيقي ،وأن الأنواع الأخرى ،تأخذ منه أساليبها ولكنها تهمل جوهره" [٢٢]، وقد سادت الغنائية في عصرهم وغزت المسرحيات ، فكانت ذات طابع غنائي ذاتي " والحقّ أن الغنائية تؤلّف السّمة الأساسية ،الجوهرية ، للفن الرومانسي ؛ونحن نلقاها حتى في الملحمة والدراما ، بل حتى في الأعمال التشكيلية التي تحيط بها الغنائية كما لو أنها هالة " [٢٣]، واستعادت القصيدة الغنائية مكانتها بعد أن نفاها أرسطو من كتابه " فن الشعر " ، وأصبح لها معيارها الخاصّ الذي تقوّم بوساطته ،فيحكم عليها بوصفها شعرًا أولا ، وبحدود نوعها ثانيًا ،وإذا " كانت القصيدة الغنائية تختلف عن زميلتها القصصية بمقدار ما يختلف النمر عن الأسد ، فبديهي أن تحكم على القصيدة الغنائية في حدود ما يستطيع الشعر الغنائي أن يؤدّيه، وأن تحكم على الملحمة في حدود ما يستطيع الشعر القصصي أن يبلغه ؛ فالقصيدة الغنائية

الجيدة هي التي تجود في صفتها الغنائية ، كما أنّ خير الصور ما يمثل طبيعة النصر على وجهها الكامل ".[٢٤]

واهتمّوا بالخيال وقدّموه على العقل ،وعدّوه قوة خالقة في الإنسان يُميّز بوساطتها الشعر من النثر ،ولا ينهض الشعر إلاّ إذا تمتّع بحرية الخيال ، وكان خيالهم جموحاً ،مستمدّاً " من خلال ما تجيش به نفوسهم من عواطف ومشاعر ".[٢٥] وتتلخّص وظيفته في صهر القصيدة وتوحيد عناصرها .

أما " الوحدة العضوية " فقد نالت قسطاً كبيرًا من اهتماماتهم ، فالرومانتيكية تستند إلى مبدأ عضوي حيوي ، وكانت هذه الوحدة نتيجة لخصائص الرومانتيكية من صدق في التعبير عن تجربة إحساسيّة ،وتقديس العاطفة والحبّ ، وتصوير الحياة ، وحرية العمل الأدبي ،وتقديم الخيال الذي كان قوة فاعلة في توحيد المتناقضات ، بحيث تصبح كلّ صورة في داخل القصيدة " بمثابة عضو حيّ في بنيتها الفنية . وهذا ما يسمّى " عضوية " الصورة الشعرية . فللقصيدة وحدة عضوية تشبه وحدة المسرحيات العضوية . وتبعاً لذلك تكون القصيدة الغنائية عضوية ، أي ذات بنية حية ، تنمو بها من داخلها ، في اتساق تام نحو نهايتها ".[٢٦]

وكانت هذه الخصائص الرومانتيكية ذات تأثير واضح في شعرنا المعاصر ، وذلك بعد أن سئم شعراؤنا قيود عصور الانحدار وفنون الشعر القديم ،وبخاصة المديح والفخر والهجاء التي لا تتناسب مع حياتنا المعاصرة ، ووجدوا في الرومانتيكية روحاً قريبة من روحهم . أما وسائل الاتصال فقد كانت على نوعين ، مباشرة كازدياد الاتصال بالآداب الغربية بوساطة الجامعات أو البعثات أو المطالعة الذاتية أو الترجمة التي نشطت في هذا القرن . وغير مباشرة بوساطة التأثّر بالشعر المهجري الذي تأثّر بدوره بالأدب الامريكي والأوروبي . وينهض أدب جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١ م) شاهداً على هذا التأثّر .

** ** **

هوامش تمهيد الباب الاول

١— آثرت استخدام مصطلح " الرومانتيكية " في هذا البحث خشية الوقوع في تعدّد المصطلح الواحد .

٢— أبو شبكة ، إلياس — روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة — بيروت — مطبعة الكشّاف — ١٩٤٣م — ص ٧٢ .

٣— ألفونس دي لامارتين (Alphonse de Lamartine) (١٧٩٠—١٨٦٩م) من مشاهير الشعراء الفرنسيين وأحد أساتذة الرومانتيكية . له مؤلفات عديدة ، منها " تأملات شعرية " ١٨٢٠م وفيها قصيدته الشهيرة " البحيرة " .
ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique-6- librairie Larousse - Paris-1962 , P.562-563

٤— فان تييغيم ، بول — الرومانسية في الأدب الأوروبي — ترجمة صياح الجهيم — منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي — دمشق ١٩٨١م — ٢/ ٢٠ .

٥— بلاّطة ، عيسى يوسف — الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث — بيروت — دار الثقافة — مطابع سميا — ط ١ — ١٩٦٠م — ص ٧٤ .

٦— فان تييغيم ، بول — الرومانسية — ٢/ ٣٧ .

٧— ينظر في ذلك المصدر السابق — ٢/ ١٨ ، وراغب ، نبيل — مدارس الأدب العالمي — مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٧٥م — ص ٢٩ .

٨— فان تييغيم ، بول — الرومانسية — ٢/ ١٨ .

٩— جورج صاند (George Sand) (١٨٠٤—١٨٧٦م) واسمها الحقيقي " أورور دبيان Aurore Dupin " . هي من أكبر كاتبات فرنسا الرومانتيكيات ، كتبت روايتها (هي وهو Elle et Lui) ١٨٥٩م بعد علاقة حبّ بألفريد دي موسيه . لها مؤلفات عديدة منها (تاريخ حياتي) ١٨٥٥م وغيرها .
ينظر في ترجمتها : Grand Larousse encyclopédique-9-1964, P.573

١٠— نقلاً عن فان تييغيم ، بول — الرومانسية — ٢/ ١٢٧—١٢٨ .

١١— المصدر السابق — ٢/ ٣٤ .

١٢— ينظر/ فان تييغيم ، بول — الرومانسية — ٢ / ٣٦.

١٣— حسن ، حسن محمد — الفنّ في ركب الاشتراكية — دار المعارف بمصر — ١٩٦٦م ص ٢٩ .

١٤— فان تييغيم ، بول — الرومانسية — ٢ / ٢٣ .

١٥— المصدر السابق — ٢ / ٢٤.

١٦— هيغل — الفن الرومانسي — ترجمة جورج طرابيشي — دار الطليعة — بيروت ط ١ — ١٩٧٩ — ص ١٧.

١٧— المصدر السابق — ص ١٧.

١٨— هلال ، د . محمد غنيمي — الأدب المقارن — دار العودة ودار الثقافة — بيروت ط ٥ — د . ت . ص ٣٧.

١٩— فيشر ، إرنست — ضرورة الفنّ — ترجمة د . ميشال سليمان — دار الحقيقة للطباعة والنشر — بيروت — د . ت — ص ٣٧.

٢٠— هلال ، د . محمد غنيمي — الرومانتيكية — مصر — مطبعة الرسالة — د . ت — ص ١٥٣ .

٢١— مدام دي ستايل (Madame de Stäel) (١٧٦٦—١٨١٧م) واسمها الحقيقي (جرمين نيكر Germaine Necker) هي ابنة (جو نفوانيكر Genevois Necker) وزير لويس الرابع عشر ، وهي من أكبر كاتبات فرنسا الرومانتيكيات ، حملت اسم زوجها (البارون دي ستايل) . نفاها نابليون أكثر من مرة ، وبخاصة بعد ظهور كتابها " في المانيا " ١٨١٠م . لها مؤلفات عديدة متنوّعة منها رواية " دلفين " ١٨٠٢ م وغير ذلك .
ينظر في ترجمتها : Grand Larousse encyclopédique- 9- P.979

٢٢— نقلاً عن فان تييغيم ، فيليب — المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا — ترجمة فريد أنطونيوس — منشورات عويدات — بيروت — ط ٢ — ١٩٧٥م — ص ١٨٩.

٢٣— هيغل — الفن الرومانسي — ص ٢٠ .

٢٤— تشارلتن ، هـ . ب — فنون الأدب — ترجمة زكي نجيب محمود — القاهرة — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — ١٩٤٥م — ص ٩١.

٢٥— هلال ، د . محمد غنيمي — الرومانتيكية — ص ٦٧

٢٦— هلال ، د . محمد غنيمي — الأدب المقارن — ص ٣٨٣ .

هذا بدوره إلى أنّ هذه الوحدة تفاعلية ،أعني أنها وحدة تقوم على صهر عناصرها ، وليست وحدة تجميعية أو تجاورية ؛ فعناصرها تنحلّ بعضها في بعض ، بحيث تغدو صفات كل عنصر في العناصر الأخرى ، تماماً كما ينحلّ السكر في الماء والملح في الطعام ،ويتمّ صهر العناصر بوساطة الخيال الشعري القادر على تذويب المتناقضات وتوحيدها .

وما دامت هذه الوحدة تنبع من الداخل ، فلا بدّ من أن تكون نتيجة لتجربة عميقة ذات مغزى،"والتجربة ذات المغزى هي التي لا يدخل فيها شيء بمحض الصدفة ، بل يكون كلّ جزء منها متلائماً ومتصلاً بسائر الأجزاء ،وكلّ شيء فيها له وجود من أجل نفسه ،ووجود من أجل "الكلّ" الذي هو جزء منه . وهذا "الكلّ" إنما يتكوّن بالكيفية التي تحدث بها الأجزاء ،ولهذا كان كلّ جزء أكبر من نفسه ، لأن فيه معنى أكثر من معناه ،إذ يرمي إلى تنظيم كلّ مرتب متّسق " .(٥)

وهي وحدة غائية ،تسعى إلى هدف من خلال رؤيا شعرية ، أما إذا كان لابدّ من تناقض العناصر وتصارعها ، فإن ذلك يتمّ تحت إشراف هذه الرؤيا ،حيث تسير القصيدة ، في مستوياتها المتعدّدة ،وفق خيط من الوعي ومن وحدة العاطفة .

ومن خصائصها التعدّد في الواحد ، فهي لا تفصل بين الشكل والمضمون ، أو بين المفيد والممتع ،لأن عناصر القصيدة تصبّ دفعة واحدة بأخلاقها وصورها ولغتها وموسيقاها وإيقاعها .

وهي وحدة إبداعية ، فكمالها ليس في عناصرها ومستوياتها ، وإنما في هيئتها الجديدة ،و"الصورة الفنية الجديدة تنشأ من ائتلاف عناصر كانت قبل مختلفة ثم اتصلت في توافق وانسجام ،لكنها لا تكون عند مولدها حاصل جمع عناصرها ومقوّماتها ،وإنما تتخذ لها طبيعة جديدة وحياة جديدة ،ويكون لها كيان عضويّ جديد وقدرة جديدة على التعبير ،وإنك لتسلب الشعر قيمته الكبرى إذا فاتك أن ترى هذا الطابع الذي يميّزه . ونحن نعلم أنّ من أخطر النتائج التي قد تترتّب على طرائق النقد والتقدير التي قدمناها ، أنها قد تنسيك هذا الطابع ، فقد تحلّل القصيدة إلى عناصرها وتخطىء فتظنّ أنه يكفي أن تضم العناصر بعضها إلى بعض لتكون لك قصيدة الشاعر . لكن الأمر في القصيدة كالأمر في الكائنات الحية جميعاً ، فقد يظفر العالِم بكلّ مقومات الحشرة أو الزهرة أو الإنسان ، لكنه مع ذلك يعجز أن يصبّها في حشرة حية أو زهرة نامية

الفصل الأول

الوحدة العضوية في القصيدة الأوروبية الرومانتيكية من خلال النقد

آ — الوحدة العضوية مصطلحاً وتاريخاً :

يتألّف مصطلح " الوحدة العضوية " (Unité organique) من جزأين : " الوحدة " Unité ، وهو " اصطلاح يستخدم في العلوم الطبيعية أساساً للقياس " [١] ، و " العضوية " (organique) " نعت تعريفي توصف به الأعضاء والأجسام والمواد العضوية من أيّ فئة كانت " [٢] ، و " العضو " " Organe " " جزء من كائن مركّب ، وجوده لازم أو ضروري " [٣] ، ويطلق العضوي " على كلّ نموّ ناشيء عن تأثير قوة مركزية داخلية تعمل لغاية معينة ، فإذا كان نمو الجسم ناشئاً عن اجتماع الأسباب الداخلية والخارجية الفاعلة ، ولم تكن هذه الأسباب خاضعة لقوة مركزية توجّهها إلى غاية معينة ، لم يكن ذلك النمو عضويّاً " [٤] .

ويبدو لنا أن هذه الوحدة تتميّز بأنها كيان حيّ نامٍ ، يبدأ ببذرة صغيرة تمثّل إحساساً داخلياً ، ثم تبدأ هذه البذرة بالتلاؤم مع ظروفها وطبيعتها فتنمو إلى أن تصل إلى غايتها . وهي ، في نموّها ، تشبه نبتة تركّز على الحياة في اتجاهات كثيرة ، نحو الدفء والضوء بأوراقها ، ونحو الماء بجذورها ، وهي ، في كلّ ذلك ، تصنع التفاعل بين هذه العناصر وعناصر التراب في سبيل صيرورتها .

أما نموّها فهو تدريجيّ عفويّ يشبه نموّ الأجسام الحية ، وهو ناشيء عن قوة مركزية داخلية تنبع من مبدأ في باطن الكائن الحيّ ، تلوّن نواحيه وأجزاءه جميعها . ومن هنا وظيفية هذه الوحدة ، فلكلّ عنصر من عناصرها وظيفة غير منفصلة عن وظائف العناصر الأخرى ، تؤدّي جميعها إلى تكامل العمل الفني ونموّه ، وينشأ مما سبق أنها وحدة تركيبيّة ، أي أنها ناشئة عن تعدّد في العناصر والمستويات . يمثّل التعدد في عناصر القصيدة العاطفة والصورة واللغة والإيقاع وغيرها ، أما التعدّد في مستوياتها فيمثّله التصارع والتجاذب بين الوعي واللاوعي من جهة ، وبين الذات والموضوع من جهة أخرى ، بالإضافة إلى مستويات أخرى تحدّدها طبيعة كلّ قصيدة على حدة ، ويؤدّي

أو إنسان يشعر ويفكر ،ولا يستطيع أن يأتي بهذه المعجزة إلاّ الشاعر " .[٦]

من هنا إبداعية الوحدة العضوية التي هي معيار الشعراء المبدعين .

ويبدو لنا أن " الوحدة العضوية " ، في الرومانتيكية ، تختلف عن وحدة القصيدة عند أرسطو في أمور أهمها : أنّ الوحدة عند أرسطو تقوم أساساً على منطقه الذي يقوم على حقائق أزلية ثابتة ،على حين أنّ الوحدة في الرومانتيكية أقرب إلى المنهج الجدلي منها إلى المنطق الأرسطي ، فهي تنظر إلى عناصر القصيدة من حيث هي أعضاء في كلّ يتصارع وينمو ،والتناقض هو المبدأ الداخلي الذي يحرّك القصيدة نحو وحدتها ،بينما يرفض المنطق الأرسطي مبدأ التناقض .

وإذا كانت المنطقية الشعرية ضرورية في الوحدة الأرسطية ، فإنها لا تنطبق تمام الانطباق على الوحدة العضوية ،وقد تكون الوحدة المنطقية في القصيدة ، على حين لا نجد أيّ أثر للوحدة العضوية فيها ، وقد يؤدّي الارتباط المنطقي في وحدة أرسطو إلى أننا " نرى في الشعر حادثة كاملة في ذاتها تبدأ بوضوح في نقطة ما ، وتنتهي بوضوح في أخرى . وتتمشّى أجزاؤها مرتبطة أشدّ الارتباط ، من سوابق نعرفها إلى نتائج نعرف أن لا مفرّ منها " .[٧]

وتختلف الوحدة العضوية في الرومانتيكية ،عن وحدة القصيدة عند أرسطو ، في أنها تعتمد ،أساساً ، على القصيدة الغنائية ، في حين أنها تعتمد ، عند أرسطو ، على الحدث في القصيدة التمثيلية . وتختلفان في أن في الوحدة العضوية دماء الرومانتيكية من صدق وتجديد وتجربة وعفوية وغناء وعاطفة وخيال مصهورة بملامح القرن التاسع عشر وأحداثه . وفي وحدة أرسطو منطق شعري ومسرح وموضوعية في ملامح عصر أرسطو الإغريقي .

ويبدو لنا ، مما تقدّم ،أنّ الوحدة العضوية هي نتاج القرن التاسع عشر الأوروبي . وإذا ما كان علينا أن نبحث عن بذورها ،فليس غريبا أن نجدها عند فلاسفة ألمانيا وأدبائها في أواخر القرن الثامن عشر .

ب — النظرية العضوية في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر :

ليس غريباً أن تبدأ النظرية العضوية[٨] في ألمانيا ،فقد استطاع فلاسفتها وأدباؤها أن يحدّوا من سيطرة الآلية[٩] على الشعور الإنساني ،وأن يدركوا أنّ الكائن الحيّ كلّ موحّد ،وأنّ الآلة خليط مجرّد ،يمكننا أن نفرّقها إلى أجزائها ونمتحن كلّ جزء

منها على حدة ثم نعود فنضمها بعضها إلى بعض ،وليس كذلك شأن الجسم الحي ، وإذا قيل إن الجسم وحدة " فإن من معاني ذلك أن الأجزاء إنما تأخذ طبيعتها وخصائصها من كونها أجزاء في كلّ شامل وأنها تأخذ بينها وبين الأجزاء الأخرى علاقات لازمة فيتألف من هذه الأجزاء مع ما يقوم فيها من علاقات وحدة جديدة ، هي الجسم جميعه الذي لا يمكن أن يتجزأ دون أن تفقد الأجزاء خصائصها ،فإنك لا تستطيع أن تبدد الكائن الحي إلى أجزائه ثم تعود فتضمّها بعضها إلى بعض كما هي الحال في الآلة ".[10]

وقد أدركوا أيضاً أنّ نزوع الكائن الحيّ غائي[11] ، ونشاطه لا يعتمد على شدة المنبه الواقع عليه فقط ،" بل على شدّة الدافع النزوعي الذي ينشأ من الباطن أيضاً ، هذا الدافع النزوعي عامل يضاف إلى فعل المنبه ويؤثّر في الاستجابة وليس للآلة مثل هذا العامل وإنما نعدّ استجابة الكائن الحيّ بأنها نشيطة من أثر هذا الدافع".[12]

هكذا استطاعت النظرية العضوية أن تثبت أقدامها في الفلسفة الألمانية ، وبخاصة في مجال الخلق الفني الذي لم يكن بعيداً عن متناول الفلسفة ، فثمة علاقة تربط أدب ألمانيا بفكرها بحيث لا نستطيع أن نفصل فيما بينهما .

وكان الأدب ،هناك ، يتمتّع بأهمية من المرتبة الفكرية ، بل يتّحد الفكر والحياة ،عندهم ،اتحاداً وثيقاً ثابتاً ،ويعيش الفنان ،هناك ، في مجاهل عالم يتخبّط في صيرورة دائمة ،وهو يطرح مشكلة الوجود على نفسه ،" فإذا هو يجابه إذن عدداً لا يحصى من المتناقضات التي تعذّبه : الحياة والموت ، الحبّ والكراهية ، الأرض الأم والعالم الذي يشملها ، المسيحية والوثنية . . . إنّه يعيش في ثنائية دائمة هي التي تغني مؤلفاته وتزيدها عمقاً ".[13] ولم يكن الشعر بعيداً عن الفكر ، ولم يكن النقد بعيداً عن أنواع العلوم التي ازدهرت آنذاك . وكان العلم النبات والحيوان تأثير بعيد الغور في الرومانتيكية الألمانية .

ويعدّ مقالة " هردر " في " إدراك النفس الإنسانية وشعورها " التي ظهرت عام ١٧٧٨ م منعطفاً في سير الفكر الذي تحوّل ،على إثرها ،من وجهة النظر الآليّة الرياضية إلى وجهة النظر العضوية . وتتلخّص نظرته في أنّ الآليّة عاجزة عن تفسير ظاهرة النمو الحيّ في النبات .

ومن خصائص نظرته العضوية أنّ الطبيعة وحدة كلّية ، وأنّ الإنسان جزء منها ،

تتمثّل في مواطن ذاته القوى والوظائف نفسها الفاعلة في مجال الطبيعة الخارجية ، وأنّ العبقرية ذاتها تنمو نموًّا نباتيًّا غير واعٍ .[١٥] وبذلك وصل إلى " الشكل الداخلي " الذي يعني عدم الفصل بين الشكل والمحتوى في العمل الفني .[١٦]

و " هردر " ، في نظرته العضوية ، ذو نزعة بدائية ، يقول بطبيعيّة اللغة التي أبدعها الإنسان البدائي من نبرات الطبيعة الحية ، وقد كانت له لغته الحيوانية في تلك المرحلة ، " فكلّ المشاعر المتوحشة والعنيفة ، وكلّ أحاسيس جسده بالألم ، وكل عواطفه العارمة ، كان يعبّر عنها تعبيرًا مباشرًا ، عن طريق الصيحات والأصوات الوحشية المبهمة " [١٧] ولكن لغته تتطوّر بازدياد تجاربه وتجدّدها ، يقول " هردر " : " وبمقدار ما كانت تجاربه وخصائصه الجديدة تتجدّد في ذهنه ، كانت لغته تزداد رسوخًا وطلاقة وبمقدار ما كان يميّز ويصنّف ، كانت لغته تزداد تنظيمًا " .[١٨] أما الشعر واللغة فهما كيان عضوي واحد ، والشعر البدائي هو الشعر الحقّ ،[١٩] وكانت البدائية سببًا في أن يكون أسلوب " هردر " نفسه " متعسّفًا وخشنًا ، مفكّكًا وحرًّا ، مرتجلًا ونبويًّا يأخذ شكل التدفّق الطارئ ، والانطلاقة الصاخبة ، وغليان الخلق الداخلي " .[٢٠] وببدائية الشعر توصل إلى القول بالإلهام ومهّد للاتجاه الرومانتيكي .

ومن خصائص نظرته العضوية أنها غنائية ، فـ " الإنسان حيوان يغنّي ، والغناء هو أول شكل يعبّر به عن عواطفه ، ولا يتخلّص الشعر من الغناء إلّا ببطء " .[٢١]

ويبدو أنه كان سبّاقًا إلى النظرية العضوية ، فأثّر في الرومانتيكية الألمانية و " غوته "[٢٢] الذي التقى به عام ١٧٧١ م في " استراسبورغ " .[٢٣]

وكان " لغوته " اهتمام بعلم النبات ، مما جعله يزداد قناعة بنظرية " هردر " في التماثل التام بين عملية النماء العضوي في الطبيعة وعملية الخلق في الفن والأدب " .[٢٤]

أما خصائص نظريته فأهمّها أنها تتّصف بأنها خلق فني في كلّ عضوي ، وأنها مضبوطة بالقوانين التي تنفي عن الآثار الفنية صفة التوهّم والتحكّم والمصادفة ، وأنها تضبط التطور العضوي غير الواعي ضبطًا داخليًّا يحدّ من تشتّته ،[٢٥] وأنها مزج بين ذات الفنان والأشياء ، وأنها " ذات تكوين داخلي يتسم بالحيوية والحركة والتحوّل والتلاؤم بين الكمال والوظيفة " .[٢٦]

وهذا ما دعاه إلى أن يرى أنّ الآلية لا تصلح معيارًا لما هو حيّ ، ولذلك ينبغي

استيدالها بالنظرية العضوية .

ويذهب " كانْت "[٢٧] إلى أن ملكة الأفكار الجمالية تتجلّى بصفة خاصة في ميدان الشعر ، " حيث يمتزج الفهم بالخيال ، ويتحقّق ضرب من الانسجام بين القدرة العاقلة وملكة المخيلة "[٢٨] ، وهو يشترط في الشاعر " الإلمام بقواعد العروض وموسيقى الأوزان ، حتى يجيء شعره مطابقاً لمقتضيات الفن "[٢٩] ، ويشترط في الفنان الأصيل توافر ملكات أربع : المخيلة ، والفهم ، والروح ، والذوق "[٣٠] ، ويذهب إلى عجز الآلية عن تفسير الكائن العضوي ، وبخاصة أنه شيء ينمو ويتكاثر ويحدّد " الكلّ " فيه باقي الأجزاء ، ويحمل في ذاته علة تحرّكه وتشكله على صورة نوعه ، كما يملك في ذاته تحويل المواد الخارجية إلى أجزاء في كيانه الحيّ ، بينما يستقلّ الجزء عن الجزء وعن " الكلّ " في تركيب الجسم الآلي[٣١] .

هكذا يقول " كانْت " بالنظرية العضوية التي تتصف بالتفاعلية القائمة على العبقرية التي تصهر ، بحدسها ، الجزئي والكلّي ، الحسّيّ والمجرّد ، وهي ذات صلة قوية بالفنون .

وأثّر " كانْت " في الفكر الفلسفي في القرن التاسع عشر بشكل عام ، وفي " شلنغ "[٣٢] بشكل خاص .

ومجّد " شلنغ "[٣٣] الطبيعة ، وساوى بينها وبين الذات الإنسانية ، وبثّ فيهما الروح ، وأوجد الصراع في صميمها ، فإذا هي كلّ عضوي وجسم يفضي إلى الوحدة والانسجام ، يقول " شلنغ " : " إنّ العضوية أرفع إمكانات " الطبيعة . والفنّ ، مضارع العضوية ، أرفع إمكانات المطلق "[٣٤] ، ويرى في الطبيعة وكائناتها مظهراً من مظاهر الفنّ[٣٥] ، ويرى أنه بالفنّ " يحقّق الفكر أسمى صوره ، ويبلغ العقل ما نعجز عن بلوغه في المستوى النظري والمستوى العقلي معاً "[٣٦] ، والفنّ طريقة ناجعة لتصوّر وحدة الفكر والطبيعة ، وباستطاعة الإنسان أن يرتفع إلى المطلق بالحدس الفني ، بل هو الطريقة " الوحيدة التي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه "[٣٧] . وقد زعم " شلنغ " أنّ الشعر هو الطريق الأوحد لإدراك المطلق[٣٨] ، وأنّ حقيقته وحدها الحقيقة[٣٩] ، وأنّ الفنّ يتولّد من التناقض غير المتناهي . ويتّسم مذهبه الشعري بالصوفية التي تستبطن دخيلة النفس الإنسانية .

وتكتمل النظرية العضوية في ألمانيا على يد " شلنغ " ، فهي نتيجة لتسلسل

تدريجي نام، يقول : "إن التسلسل نفسه تدريجي ، أي أنه لا يمكن أن ينكشف برمته في لحظة واحدة . ولكن كلما مضى التسلسل قدماً تفتق العالم على وجه أوفى . لذا سوف يبلغ العالم العضوي أيضاً ،بمقدار ما يمضي التسلسل قدماً ،امتداداً أوفى ويؤلف جزءاً أعظم من الكون" (٤٠)
وعضويته روحية طبيعية داخلية ،وضع الروح داخل الطبيعة ، فإذا هي جسم كامل ،وإذا بالأضداد ،الوعي وغير الوعي ،العضوي وغير العضوي تسعى إلى الوحدة (٤١).

أما القوى العضوية ،عند " شلنغ " فهي قوة الحساسية " أي القدرة على التهيّج بالأفعال الواردة من خارج ،والقدرة من خارج تتضمّن القابلية للتأثّر " (٤٢) ، والحساسية " هي الينبوع والمصدر لكلّ حياة " (٤٣) ، وقوة التهيّج ، وهي سلاح الحساسيّة " الوسيط الذي يربط بين الحساسية والعالم الخارجي . . . وهذه التهيّجات تولّد الإحساسات" (٤٤) وقوة التكاثر ، أو قوة الإنتاج ، وبها تتمكّن العضوية من البقاء ،والقدرة العضوية على البناء تبدو أنّها تكاثر (٤٥) ، والتناظر بين القوى العضوية واللاعضوية ، أي قوة التفاعل .

وأهمّ ما في نظرته أنّ " الملكة العجيبة المنتجة التي بها نفكّر ونوفّق بين المتناقضات هي الخيال " (٤٦).

وهكذا يبدو لنا أنّ النظرية العضوية في ألمانيا كانت نتيجة إيمان الفلاسفة بعجز الآلية عن تفسير ما هو عضوي ، وأنّ الفنّ ،بطبيعته ،عضوي ذو شكل داخلي ،تدفعه إلى النمو حركة داخلية ،تؤدّي إلى امتزاج الشكل بالمضمون امتزاجاً تفاعلياً ،وتصهر ذات الفنان بأشياء الطبيعة ، وتخلق الجديد بوساطة الخيال ، القوة الروحية المنتجة الموحّدة .

ويؤمن هؤلاء الفلاسفة بقيمة الشعر ،وقدرته على الخلق ، واحتياجه إلى الوزن والخيال .

هذه هي النظرية العضوية كما تجلّت لنا عند الفلاسفة الألمان في أواخر القرن الثامن عشر ،وقد كانت مهداً للحركة الرومانتيكية في أوربا ، عرفها "كولردج" (٤٧) عن كثب واستفاد منها في نظريته عن الخيال الشعري .

جـ — مفهوم الوحدة العضوية في النقد الأوروبي :

تعدّ نظرية الخيال الشعري ،عند "كولردج" ، ذروة الوحدة في النقد الرومانتيكي الأوروبي الذي استطاع أن يثبت أوليّة الخيال في الشعر ، بعد أن هاجمه

نقاد المدرسة الكلاسيكية ، وحمّلوه تبعة الفوضى التي لا تراعي قانوناً ، ونادوا بسلطان العقل على القصيدة ، ورفعوا من شأن الخيال ، كوسيلة للنظر في دخيلة العالم وكقوة تحكم التأليف الشعري .» (٤٨) ويقول « شيلي » (٤٩) في مقاله « دفاع عن الشعر » : « إنّ الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال » . (٥٠)

ويُجمع الرومانتيكيون على أهمية الخيال في الشعر ، فالعقل يقف عاجزاً أمام إدراك الحدس ، وليس لمنطق العقل أن يمتحن ما تدركه المخيلة بالحدس ، لأنه أدنى منها وسيلة ، فهي تخلق الفنّ ، إذ تقبض على الجزئي وتنفذ منه إلى الجوهر الكامن فيه . لذلك كانت الحقيقة التي يكشف عنها الشعر ، هي وحدها الحقيقة الأخيرة ، فالحقيقة تأتي بالحدس أو لا تأتي .

أما «كولردج» فانه يختلف عن غيره من النقاد الرومانتيكيين في نظرته إلى الخيال ، فهو قد حاول أن يجعل نظريته جزءاً من فلسفته العامة ، وهو ينفرد عن النقاد في أنه استطاع أن يكوّن نظرية متكاملة في الخيال الذي احتلّ ، بفضله ، مكان العقل عند النقاد الكلاسيكيين ، بل استطاع أن يجعل منه أداة تصهر المعارف الجزئية وتوحّدها ، وتضفي على فوضى الحياة والتجربة شكلاً موحّداً وصورة ذات معنى . ويعرّف الجمال بأنه « وجود الكثرة في صورة الوحدة . وتحويل الكثرة إلى الوحدة من مهمة الخيال الثانوي » . (٥١)

ويبدو أن نظرة « كولردج » إلى الخيال أعمّ وأشمل من نظرة الرومانتيكيين الآخرين ، فإذا كانوا قد أحلّوه محلّ العقل ، فانه استطاع أن يثبت أنّ العقل سبب من أسباب الفوضى في القصيدة ، وأنّ الخيال (روح تشكيل) . فالقصيدة تستقي الوحدة من الرؤيا الخيالية التي تشيع فيها ، وليس من تطابقها مع قواعد خارجية : والقصيدة لا تشبه ماكنة (كذا) ركّبت حسب خارطة بل هي كائن حيّ ينظّمه داخلياً مبدأ حيّ يخصّه . والخيال كذلك قوة فاعلة في جوهرها : فهي تطوّر كلّ ما تلمسه » . (٥٢)

وإذا كان الخيال يبدع الشكل العضوي ، فإن العقل يربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعي المعاني . « وهذا الربط الذى يتولّد عن العقل أو المنطق وحده هو ربط لا يحقّق الشروط الأساسيّة للعمل الفني ، بل ويتنافى أصلاً مع حقيقته وطبيعته » . (٥٣)

وهكذا اختلفت نظرة « كولردج » إلى الخيال عن غيره من النقاد ، واستطاع أن يكوّن نظرية يكون لها شأن في النقد الحديث .

تتضمّن نظريته ثلاثة موضوعات : تقسيم الخيال إلى أولي وثانوي ، والفرق بين الخيال والتوهّم ، والوحدة العضوية .

يقسّم " كولردج " الخيال إلى قسمين : خيال أولي وخيال ثانوي . وهو يعدّ الخيال الأولي " الطاقة الحيّة والعامل الرئيسي في كلّ إدراك إنساني ، والتكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في الـ " أنا " اللامتناهي " .(٥٤) ويبدو لنا من تعريفه أن الخيال الأولي ضروري للعالم والفيلسوف والشاعر ، ويشترك فيه الناس جميعاً في عمليات المعرفة ، ولولا هذا الخيال لاستحالت المعرفة ذاتها . وهو يصلح لمطالب الحياة العملية ، وهو خلّاق لأنّ وظيفته الجمع والتعرّف على جوهر الأشياء وإدراكها ، أما مجاله فالعقل والعالم المألوف . هو يجمع أشياءه ويختارها ، لكنه غير قادر على تنظيمها وتوحيدها . من هنا تبدو حاجة هذه المعارف إلى موحّد . وهنا تكمن علاقة الخيال الأولي بالخيال الثانوي ، فيربط " كولردج " بينهما ، لأنهما ضروريان معاً لاكتمال العملية الفنية ، ولكنه يرى أنّ الخيال الثانوي من اختصاص الشعراء وحدهم ، فهم الذين يواصلون الطريق بعد أن يقف العالم والفيلسوف عند حدود الخيال الأولي ولا يتخطّيان حدود العقل ، وإذا كانت وظيفتهما التفسير فإنّ وظيفة الشاعر الخلق وشتّان ما بين الوظيفتين ، هما يحتاجان إلى الخيال الأولي ، أما الشاعر فيحتاج ، بالإضافة إلى الخيال الأولي ، إلى خيال ثانوي يستطيع بوساطته أن يصهر المعلومات ويوحّدها حتى تصير كائناً حيّاً ، فيكون بذلك قد قام بوظيفة الخلق التي يمتاز بها عن غيره .

ويعد "كولردج" الخيال الثانوي " صدى للأول ، يوجد مع الإرادة الوجدانية ، ومع ذلك لا يزال متحقّقاً مع الأول من حيث نوع عمله ولا يختلف عنه إلاّ في الدرجة وفي طريقة عمله . إنه يحلّل وينشر ويجزّئ لكي يخلق من جديد أو ، حيث تكون هذه العملية غير ممكنة ، يصارع مع ذلك في كلّ الحالات لأن يرفع إلى مستوى المثال وأن يوحّد ".(٥٥)

وواضح أنه يرى أنّ الخيال الثانوي يحتلّ ، في عملية الإبداع الشعري ، مكان الصدارة ويليه الخيال الأولي . والشاعر يختار من مدركات الخيال الأولي ما يتلاءم مع طبيعة وجدانه ، فهو لا يأخذ كلّ ما في الطبيعة من معلومات ليحشدها في قصيدته ، إنّه انتقائي يحذف الزوائد ، ويسعى ، بعاطفته ، إلى الإيحاء . ووظيفته أن يذيب ويحطّم ويخلق جديداً ، وذلك بعد أن يخلع روحه " على موضوعات العالم الخارجي ،

ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته ، وفي أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسبر أغوار هذه الموضوعات ، وكأن حقيقتها الجوهرية تتكشّف له "(٥٦).

ويبدو لنا أنّ نوعي الخيال يختلفان من حيث درجتهما وطريقة عملهما ، فالخيال الثانوي أسمى وأرفع لأنه يسعى إلى أبعد ممّا يسعى إليه الخيال الأولي ، وهو قادر على أن يكون انتقائيًّا ، وأن يخلق من الموضوعات الثابتة كائنًا عضويًّا حيًّا ، وذلك بطريقة عمله التي تصهر المعلومات ، وتضفي على الموضوعات من روح الفنان ووجدانه ووعيه عالمًا لم يكن فيها ، ولذلك هو قادر على أن يحوّل ما هو واقعي إلى مثالي ، وأن يبتكر عالمًا جديدًا ، وأن ينتج شعرًا مختلفًا عن الواقع المألوف ، مجال الخيال الأولي ؛ وذلك لأنه يصهر الواقع بالذات والمادة بالروح ، وهو يسعى إلى التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور عن طريق الإرادة الواعية . ومن وظيفته النشاط والحركة والجمال والوحدة العضوية .

ويميّز " كولردج " بين ملكة الخيال والتوهّم ، فيعرّف الخيال بقوله : " هو القوة التي بواسطتها (كذا) تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقّق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر "(٥٧)، ولعلّ أبرز ما يميّز الخيال من التوهّم هو أنّ في الخيال قوة تركيبية تتحقّق فيها ثنائية الروح والمادة ، بحيث يتحتّم على الإدراك العقلي أن يعمل تحت الإشراف المباشر للحدس ، ولا بدّ لأيّ عمل فني من أن ينبع من باطن الشاعر ، وألاّ يكون مفروضًا عليه من الخارج ، وأن تنتشر روحه في أجزاء العمل جميعها ، وتصهره في رؤيا واحدة وطابع واحد ، فالخيال روحي ، عضوي خلّاق ، يعتمد على عاطفة الفنان التي تصهر المعلومات والأجزاء وتضفي عليها وحدة تشع في كيان عضوي واحد ، وهو ملكة جوهرية يمكنها أن تحوّل معطيات الطبيعة التي تصهر في ذات الشاعر إلى حركة وحياة ، فالطبيعة في ذاتها مجرّد معطى جامد ، ولكنها تدبّ فيها الحياة حين تمتزج بروح الفنان وتجاربه ، والخيال ذو قدرة على التوحيد والخلق ، فالشاعر لا ينقل إلينا أجزاء الطبيعة كما هي ، ولا يستهدف بفنه الربط فيما بينها ربطًا عقليًّا منطقيًّا ، ولا هو يقصد إلى تحقيق فكرته واقعيًّا بتصويرها ، وإنما يقصد إلى جعل عمله الفني يستمدّ أجزاءه من الطبيعة ، فيعيش الموضوع الذي في الطبيعة بكلّ وجدانه ، ويخلع عليه عاطفته ، ويستغرق في تأمله ، ثم ينتهي إلى حقيقة جوهرية تنكشف له فيه . ثم ينتج عن

هذا كلّه صورة متخيّلة في مجموعها تحقّق الوحدة الكامنة وراء هذه الجزئيات .

ويبدو لنا ممّا مضى أنّ الخيال عاطفة وعقل يتفاعلان ضمن نظرة روحية خلّاقة ، وأنّ وظيفته صهر الجزئيات وتوحيدها ،فيعيد بذلك تجديد ما يجمعه التوهّم .

ومن خصائص الخيال أنّه قادر على خلق المتعة الموسيقية في القصيدة ، ينشرها في جزئياتها جميعها ،بحيث تنحلّ في لغتها وصورها وإيقاعها تماماً كما ينحلّ السكر في الماء ،" وهو ما يمكن أن يعبّر عنه اليوم بخلق الملاءمة في الدوافع التي تبدو غير مترابطة وسكبها في نظام واحد ، أي في خلق التوازن والاعتدال "(٥٨) .

ويقدّم الخيال الحسّيّات ممزوجة بالعواطف فيزيل بذلك التناقض بين الذات والموضوع ،وبين القلب والعقل ،وبين المادة والروح ، بحيث تبدو عناصر القصيدة متفاعلة تخضع لقانون النظرية العضوية والتجربة الشاملة ،ويصبح الخيال عملية عضوية نامية والقصيدة شبيهة بالنبتة في حياتها ؛ فهي " تبدأ بالبذرة وهي تنمو ، والنمو هو القوة التي تظهر في كلّ شعر عظيم ، وكذلك العمل الفني كلّه نموّ أو ولادة أو تطوّر ، وكلّ كلمة تلد ما بعدها ، فإذا نمت النبتة كيّفت ما كان غريباً عنها من أرض وهواء ونور وماء ،وهذا عينه يحدث في الصور ، فالصور تجمع عن طريق الحواس ، ثم تفقد خواصها الأولى عندما تمتزج وتتمثّل في الكلّي ،والنظرية العضوية أساس في الخيال عند كولردج كما هي أساس في الشكل "(٥٩) .

وهذا يعني أنّ الخيال يبدع الشكل العضوي الذي تنبع حركته من باطن العمل الفني ذاته ، أي من فكرة في نفس الشاعر ، بحيث لا يفرض الشكل على العمل الفني من خارجه ، يقول " كولردج " : " لو كانت للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج لما ظلّ شعراً وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية "(٦٠) . وتتشكّل البنية العضوية من الداخل نتيجة التأمل الذي يحتلّ مكان الصدارة في عملية الإبداع الفني والذي يتضمّن : " عملية الخيال الثانوي ولذلك يخلق لنا كائناً حقيقيّاً حيّاً موحّداً "(٦١) ، ويصبح كمال المضمون هو عينه كمال الشكل ،فيصل " كولردج " بالشكل العضوي إلى اتحاد الصياغة والمضمون ،بحيث يعتمد " الواحد منهما على الآخر ، بل يبلغ الشاعر كلاًّ منهما من خلال صاحبه "(٦٢) .

ومن خصائص الخيال أنّه الوحيد القادر على أن يوصلنا إلى الحقيقة ، لأن فيه روح الشاعر الخلّاق وعاطفته . ويقدّم لنا " كولردج " صوراً متنوّعة لهذا الخيال ،ومسرحية

" الملك لير " لـ " شكسبير " مثال على الخيال الخالق المنيف ؛ " ففي هذه المسرحية نجد أنّ الألم العميق الذي يحسّ به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها "(٦٣). ويقدّم لنا مثالاً على الخيال الخالق الذي يجعل القصيدة شبيهة بوحدة منظر طبيعي ، " ومثل هذه الوحدة نجدها في وصف شكسبير لهروب أدونيس في الغسق من الإلهة فينوس التي كانت متيّمة بحبه : " انظر كيف مرق في المساء مختفياً عن عين فينوس مثلما يهوي الشهاب المتألّق من السماء ." فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أيّ نشاز : جمال أدونيس ، وسرعة هربه ، ولهفة الناظر المحدّق المتيّم ويأسه . ثم تأمّل ذلك الطابع المثالي الطفيف الذي يخلعه الشاعر على الكلّ "(٦٤).

أما التوهّم فمادي آلي سلبي لا يعتمد على حال الفنان العاطفية ، وإنما يحاول العقل فيه مجرداً من العاطفة أن يربط ربطاً منطقياً أو تجميعياً بين الأفكار والموضوعات الجزئية ، فينتج مجموعة من الصور الجامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى ؛ مكدّسة بعضها فوق بعض . أما الشّعر الذي يصدر عن التوهّم فهو صور وأفكار متفرقة مفكّكة ، قد يتحقّق فيما بينها تناسق فكري أو منطقي ، وقد تنشأ بينها علاقات مصدرها العقل الصرف ، ولكنها تبقى جزئيات باردة لا عاطفة فيها ، تنفصل كلّ صورة فيها عن الأخرى وتستقلّ بنفسها . وهذا يعني أن التوهّم ، عنده ، مناقض للخيال ، " فإنّ قوة الاستدعاء Fancy ليس لها مقابل تعمل معه اللّهم إلاّ ما هو ثابت ومحدود . وقوة الاستدعاء في الحقيقة ليست إلاّ طرازاً من الذاكرة متحرّراً من نظام الزمان والمكان مختلطاً بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبّر عنها بالكلمة " اختيار " ومعدّلاً بها . ولكنها ، كالذاكرة العادية سواء بسواء ، لابدّ أن تتلقّى كلّ موادها معدّة من قانون الترابط "(٦٥).

وهكذا يتضح لنا أن التوهّم عقل بلا عاطفة ، تتلخّص وظيفته في الجمع والتكديس ، فيقدّم ما يجمعه بوساطة التجربة والاختيار ، ولكنه يكدّسها لأنه غير قادر على الصهر ، فهو يقدّم الحسّيّات دون الذات ، ويعجز عن إزالة التناقضات ، وإذا حاول أن يربطها فهو ربط عقلي بارد ، بحيث تبدو لنا عناصر التوهّم " سلسلة من الصور لا تخضع في نفسها لقانون عام أو تجربة مشتركة "(٦٦)، وليس بينها علاقة طبيعية ، وإنما هي تقسر على الخضوع لنير واحد باتفاق ومصادفة ، وتبقى مستقلّة لا تلاقي فيما بينها ولا تفاعل .

ومن خصائص قصيدة التوهّم أنها لا تنشأ عن شكل عضوي ، وإنما هي عمل عقلي

صناعي آلي وجسد بارد متفكّك لا حياة فيه ولا روح ، وهي شكل مسبق التحديد ومفروض على القصيدة من خارجها ، على نحو ما نعطي قطعة من الصلصال الهيئة التي نريد أن تحتفظ بها حين تجمد ، فهيئتها لا تنبع من خصائص مادتها ، وإنما من الشكل المسبق المراد تكوين القطعة على مثاله ، وليست قصيدة التوهّم نتيجة للتأمل ، كما في الشكل العضوي ، وإنما هي نتيجة للملاحظة التي لا تستطيع وحدها " أن تخلق شكلاً حيًّا كما يفعل التأمل ، وإنما يكون الشكل الذي توجده شكلاً صناعيًّا ميتًا . ويشبّه كولردج عمل الملاحظة بجمع ربع برتقالة وربع تفاحة وربع ليمونة وربع رمانة ويضمّ هذه الأرباع جميعاً بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة مستديرة ملوّنة "،[٦٧] وطبيعي أن ينتج عن التوهّم انفصال الشكل عن المضمون ، لأنه شكل غير عضوي . ويقدّم " كولردج " لنا أمثلة على التوهّم ، منها مثال من شعر شكسبير من قصيدته " فينوس وأدونيس " :

" إنها تأخذ بيده بكل لطف

فإذا بيده في يدها تشبه زنبقة مسجونة في سجن من الثلج . أو عاجاً في رباط من المرمر .

صديقة ناصعة البياض تمنطق عدوًّا ناصع البياض . "

وهو مثل واضح للتوهّم ، فالزنبقة والثلج والمرمر والعاج هنا جزئيات محددة ثابتة باردة ، جمعها الشاعر عنوة ورصّها جنباً إلى جنب ، وهي لا تتفاعل مع يدي الشاب والإلهة التي تعشقه . والعلاقة الوحيدة التي بين هذه الأشياء جميعًا هي علاقة البياض ، ولكنّ الشاعر لم يصهر هذه الجزئيات في بوتقة خياله ، ولم يخلق منها وحدة حية ".[٦٨]

ولكنّ " كولردج " يجمع بين ملكة الخيال والتوهّم في أمرين ، الأول أنهما ضروريان ويعملان معًا في مخيّلة الشاعر ، ويستعمل الفكر القوتين لأنهما غير متضادتين ، " بل لا بدّ للخيال من مرحلة الوهم ".[٦٩] والثاني أنّ اللّذة تنشأ عن كليهما ، " إذ توجّه المشاركة الوجدانية ملكة التوهّم فتجعلها تجمع مادة التجربة ، بينما تحيل ملكة الخيال المادة المجمّعة إلى شكل عضوي موحّد . وليس انفعال اللّذة الذي يحسّ به الشاعر إبّان عملية الخلق الفني سوى النتيجة التي تنشأ عن نشاط ملكاته جميعًا ، أي نشاط المشاركة الوجدانية والتوهّم والتخيل . إنه الانفعال الذي يصاحب عملية تحوير روح الشاعر للعالم الموضوعي الخارجي ".[٧٠]

أما الموضوع الثالث في نظرية الخيال فهو الوحدة العضوية ، ويحسن بنا أن نشير إلى أنّ هذه الموضوعات الثلاثة تكوّن نظرية متينة التركيب ، متفاعلة فيما بينها ، وهي نظرية الخيال ، وأنّه من المستحيل أن نفصل ما بين الخيال والوحدة ، فهما متلازمان ، وإذا وُجد الخيال الخالق وُجدت الوحدة العضوية ، ونقيض ذلك صحيح . أما الوحدة فهي وظيفة الخيال الثانوي ، وعن " طريق الخيال يتمكّن الشاعر أو الفنان من خلق كلّ عضوي حيّ . ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقّق الوحدة العضوية ، ويصبح لكلّ عمل فني شكله الخاص الذي يميّزه ، والذي ينبع من باطنه وينساب في أطرافه جميعًا فيلوّنها بلون معيّن مشترك "، (٧١) ويتضح لنا أنه يربط وجود الوحدة بوجود الخيال ، ويربط أيضا بين العبقرية والخيال أو الوحدة " إلى حدّ أنّ الاجابة على واحد منهما متضمنة في حلّ الآخر ، ذلك أن الوضوح الذي يساند ويكيّف الصور والأفكار والعواطف في عقل الشاعر ذاته ناتج عن العبقرية الشعرية نفسها . فالشاعر ، إذا أردنا وصفه في كماله المثالي ، يدفع روح الإنسان من كلّ أطرافها إلى النشاط مع ترتيب قدراتها المختلفة الواحدة أدنى من الأخرى حسب قيمة كلّ منهما ومقامها النسبيين ." (٧٢)

ويبدو لنا ، مما مضى ، أنّ العبقرية تنتج الخيال ، وأنّ الخيال هو الوحدة العضوية ذاتها . ويفسّر لنا "كولردج " ، بعد أن يربط ما بين العبقرية والخيال ، كيفيّة تكوّن العمل الأدبي في مخيلة الشاعر العبقري . ويربط أيضاً ، في تعريفه للقصيدة ، بينها وبين الوحدة العضوية ، حتى تصبح هذه الوحدة معياراً لكلّ قصيدة ناجحة ، فيقول : " إذا كان التعريف المطلوب تعريفاً للقصيدة بالمعنى المشروع فإنني أجيب بأنه لا بدّ أن تكون بحيث تتساند أجزاؤها فيما بينهما ويفسّر بعضها بعضاً ، وتتساند جميعها وتنسجم كلّ على قدره مع الغرض والتأثيرات المعروفة للنظام العروضي . إنّ النقاد الفلسفيين في كلّ العصور يتّفقون مع الحكم النهائي لكلّ البلاد في إنكارهم بنفس القدر مزايا القصيدة الحقّة على مجموعة ذات تأثير من الأبيات أو الدوبيت التي ينفصل كلّ واحد منها ، باستحواذه على انتباه القارئ كلّه لنفسه ، عن سياقها ويجعلها كلًّا منفصلاً بدلاً من أن يجعلها جزءًا منسجماً ." (٧٣)

ويبدو لنا ، مما تقدّم ، أنّ الوحدة العضوية هي اتحاد العناصر المكوّنة للعمل الفني ، بعد تفاعلها ، اتحاداً عضويًّا بحيث تتغلغل العاطفة في كلّ جزء من أجزائه ، ويمكس

لنا كلّ جزء ، بل كلّ صورة وكلّ لفظة ، رؤية الشاعر للوجود ، ويلد كلّ سطر السطر الذي يليه ، وتتجب كلّ لفظة ما بعدها من ألفاظ ، ولا بدّ في العمل الفني من أن تكون الصورة مصحوبة بالعاطفة التي تقوم بصهر المتناقضات وتوحيدها ، بعد أن تصبح الذات والموضوع ، والروح والمادة شيئاً واحداً . وتتحقق ، بهذا ، الوحدة ، وبالوحدة يتحقق الجمال ، ويصبح من المستحيل عزل ما هو ذاتي عمّا هو موضوعي ، أو عزل الروح عن المادة ، وذلك لأنّ الصورة الواحدة أو الإحساس الواحد قد هيمن على القصيدة ، ولوّن صورها وموسيقاها ولغتها وأفكارها بلون واحد نابع من موقف نفسي يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني . ويستحيل ، في هذا الشكل العضوي ، أن نستبدل بيتاً ببيت ، أو جملة بجملة ، أو لفظة بلفظة ، فالأبيات التي يمكن " أن تترجم إلى كلمات أخرى في نفس (كذا) اللغة دون أن تفقد شيئاً من فحواها ، سواء من حيث الإحساس بالترابط أو أيّ شعور له قيمته ، هي أبيات بالغة السوء في لغتها (٧٤)

ويؤكد " كولردج " ذلك في جرأة حين يقول : إنّ " استخراج حجر من الأهرام باليد المجرّدة لن يكون أكثر صعوبة من تغيير كلمة أو موقع كلمة عند ميلتون او شيكسبير (في مؤلفاتهم ذات الأهمية القصوى على الأقلّ) دون أن نجعل المؤلف يقول شيئاً آخر أو شيئاً أسوأ مما يقول " . (٧٥)

وما دام الجمال في جوهره " يتلخّص في إدراكنا للكثرة باعتبارها كثرة وهي تتحوّل إلى وحدة " (٧٦) فهذا يعني أنّه من مهمة الخيال الثانوي ، وأنّه مرادف للوحدة المدركة ، وأنّ الوحدة معيار لكلّ ما هو جميل ، أما الشاعر فإنه يسعى إلى تحقيق هذه الوحدة ويدركها في أثناء التكوين ، وبهذا يصبح الوعي عنصراً من عناصر القصيدة العضوية . وهذا يعني أنّ الشاعر يدرك هذا الوعي ، ولكنّه لا يسعى إلى تحقيقه ، ولا يفرض مخطّطاً أو بناء محدّداً على القصيدة ، إنما هو الوعي العضوي ، بحيث تنبع الرؤيا الشعرية من باطن القصيدة ، ومن شكلها العضوي فنراها في كلّ جزء من أجزائها وفي عناصرها ، في اللغة والموسيقى والصورة والعاطفة وغيرها ، " وكان كولردج دوماً يعترف بعنصر الإرادة الواعية في نظم الشعر " . (٧٧)

ويخالف " كولردج " معظم النقاد الرومانتيكيين ودعاة البدائية في أنّ الشعر ليس مجرّد انفعالات لا ضابط لها ، وإنما هو رؤيا أو فلسفة خاصة في الوجود ، فيرى أنّه يتحقّق في كلّ عمل فني " التوفيق بين الخارجي والباطن ، ويسمّ الوعي اللاوعي

بنفسه فيظهر الوعي في اللاوعي . . . والرجل العبقري هو الذي يجمع بين الاثنين ولهذا السبب يجب عليه أن يشارك فيهما معًا ". [٧٨] وبهذا تدخل القصيدة عناصر متباينة متناقضة، تتداخل وتتشابك وتتصارع، ثم تصل ضمن مسارات إلى بوتقة الانصهار فتتفاعل مع العناصر الأخرى من لغة وصور وموسيقى في شكل عضوي. والوعي، في العملية الشعرية، ضروري في الخيال الأولي والتوهّم، حيث يقوم الشاعر بعملية الجمع من الواقع اليومي أو من الذاكرة، ولا يخلو الخيال الثانوي من الوعي؛ فهو نتيجة للتأمل الباطني، ومن شروط التأمل الوعي، ويغدو الوعي ملازمًا للاوعي في الخيال، حتى يحدث التوازن والانسجام. ولعلّ الوزن من أهم ملامح الوعي في الشكل العضوي، ولكن كيف يكون الوزن عضويًّا؟

يقول "كولردج" في خلاصة ما وصل إليه بشأن الوزن: " إنني أستخلص الفرض من كلّ الأسباب المذكورة في غير هذا المكان الذي يجعل الوزن هو الشكل الصحيح للشعر، ويجعل الشعر ناقصًا ومعيبًا بدون الوزن "؛ [٧٩] فالوزن ضروري في الشكل العضوي، وهو " بالنسبة لأيّ غرض من أغراض الشعر يشبه (إذا كانت دقة التشبيه تبرّر وضاعته) الخميرة لا تساوي شيئًا ومسيخة المذاق في ذاتها ولكنها تمنح الحيوية والروح للسائل الذي تضاف إليه بالقدر المناسب ". [٨٠]

ويبدو لنا من هذين القولين أن "كولردج" يؤكّد ضرورة الوزن في الشعر، وأنّ الشعر بلا وزن ناقص ومعيب. ولكنه، في مكان آخر، يرفض أن يكون الوزن أو القافية معيارًا يميّز بين ما هو شعري وما هو نثري، فيقول: " والقصيدة تحتوي على نفس العناصر (كذا) التي يحتوي عليها التأليف النثري، ولهذا فالاختلاف بينهما لابدّ أن يكون اختلافًا في ضم بعضها إلى بعض، نتيجة لاختلاف الهدف المطروح، فاختلاف ضمّ بعض العناصر إلى بعض يكون على حسب اختلاف الهدف. فمن الممكن أن يكون الهدف هو مجرّد تيسير تذكّر حقائق أو ملاحظات معيّنة عن طريق الترتيب الصناعي، ويكون التأليف قصيدة لمجرّد أنها تتميّز عن النثر بالوزن أو بالقافية أو بهما مجتمعين. وبهذا المعنى، وهو أحطّ المعاني، يستطيع إنسان أن يطلق اسم قصيدة على التعداد للأيام في الشهور المتعدّدة ". [٨١]

وواضح من كلامه أن وحدة القصيدة هي المعيار الحقيقي للتمييز بين النثر والشعر، أما الوزن والقافية فهما، وإن كانا عنصرين ضروريين في الشكل العضوي، لا يرتقيان

إلى درجة الوحدة ،وليسا وحدهما كافيين للتمييز بين النثر والشعر .

ويرفض " كولردج " أن يكون الوزن مضافاً إلى الشعر ، فهو ثمرة الخيال ، والإحساس بالمتعة الموسيقية نتيجة العبقرية الشاعرة ، أما مصدر الوزن فهو العاطفة المشبوبة والإرادة الواعية ، وهو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر ،ويتفاعل " الوزن مع مادة القصيدة يمكن للشاعر أن يحقق عملاً فنياً رائعاً أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقق قيمة غنية في ذاته " .(٨٢) ويمكن القول : إن الوزن في الشكل العضوي يحقق عملاً فنياً رائعاً ،أما الوزن في الشكل الآلي فلا يمكنه أن يحقق أية قيمة فنية ،وكان " كولردج " يعدّ الوزن والموسيقى عنصرين جوهريين لا ينفصلان عن العناصر الأخرى المكوّنة للقصيدة ، وكان في تحليله للنماذج الشعرية " يوضح كيف يؤكد الوزن المعنى ، وكيف تؤثر العاطفة في الوزن والنغم ، بل كيف يعبّر النغم عن شخصية المتكلم ، ولم يكن يعتبر (كذا) الوزن قالباً خارجياً جامداً يفرض على التجربة فرضاً . وإنما كان يعتقد أن الوزن والتجربة الشعرية بشتى عناصرها يولدان معاً في نفس (كذا) اللحظة ".(٨٣)

وهكذا ينتهي «كولردج» إلى ضرورة الوزن في الشكل العضوي .

ويربط " كولردج " بين الكلام المنظوم ولغته ، والكلام الموزون بحاجة إلى لغة خاصة تناسبه ،ولما كان الوزن وليد العاطفة وصادراً عن الانفعال ، فإنّ اللغة الشعرية هي وليدة العاطفة وبنت الانفعال في البنية العضوية ، والوزن يضفي على اللغة نكهة لم تكن فيها ،كما أنّ اللغة الشعرية ذاتها تضفي على الوزن قوة وحيوية . ومن هنا كان لابدّ لـ " كولردج " من أن يميّز بين لغة الشعر ولغة النثر ، فالأولى وليدة البنية العضوية والثانية وليدة الشكل الآلي أو التوهّم . وإذا ما ضعف عضو في الجسد أثّر ذلك في بقية الأعضاء ،وكذلك في الشعر إذا ما ضعف عنصر أثّر ذلك في العناصر الأخرى يقول " كولردج " : "إنني أكتب نظماً لأنني بصدد استعمال لغة تختلف عن لغة النثر . وبالإضافة إلى هذا ، فحيث لا تكون اللغة كذلك فإن الوزن نفسه لابدّ أن يكون في أغلب الأحيان ضعيفاً أيّاً كانت أهمية التأملات التي يمكن لعقل فلسفي أن يستخرجها من أفكار القصيدة ووقائعها ".(٨٤)

ويبدو لنا من كلّ ما سبق أنّ كلّ ما في داخل الشكل العضوي من أفكار ومفاهيم وموسيقى ولغة وصور وعاطفة يجب أن يتخلّى عن طابعه الأساسي الذي كان موجوداً عليه

قبل دخوله في العمل الفني ،أوعن جزء من طابعه هذا ،وأن ينصهر انصهاراً تاماً في ذات الفنان وفي روحه ،وأن يصبح ،بعد انصهاره ، شيئاً جديداً يأخذ فيه كلّ جزء شيئاً من صفات الأجزاء الأخرى ، بحيث نرى شيئاً من الصورة في الإيقاع ،وشيئاً من الإيقاع في الصورة . وتلتحم الصورة بالموسيقى بالوزن ، بالفكرة ، بالتجربة ، بالرؤيا ، بما في تكوين القصيدة من عناصر أخرى . وإذا ما فقد أيّ عنصر شيئاً من طبيعته فإنه يغتني باقترانه بعناصر أخرى . ولعل كروتشه [(٨٥)] هو خير من يفسّر لنا ذلك بقوله : "إن الفكرة تنحلّ بكاملها في التصوّر، كانحلال قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء ، فتبقى فيه ،وتظلّ تفعل في كل ذرّة من ذرّاته ،ولكن لا يمكن أن يعثر عليها في صورة قطعة من السكر " [(٨٦)] .

هكذا تصبح الصورة هي الصورة المحسوس بها ،ويصبح الشعور هو الشعور المصوّر . وهكذا تتكامل الوحدة ببنائها العضوي في نظرية الخيال عند "كولردج" يفسّرها ويعلّلها تعليلاً لا يحتاج إلى الكمال ،مما جعل "ريتشاردز" [(٨٧)] يقول : " لقد كان (كولردج) أول من عرّف الخيال بهذا المعنى ،وتعريفه هذا هو أكبر خدمة أسداها للنظرية النقدية ، ومن الصعب أن نضيف إلى قوله شيئاً اللّهم إلاّ من باب التفسير " [(٨٨)] .

هذه هي الوحدة العضوية . ولكن ما هي النتائج والإضافات والمعايير التي ترتبت عن البناء العضوي عند«كولردج» ؟

مما لا شكّ فيه أنّ ثمة نتائج وإضافات ومعايير ترتبت عن هذا الشكل ، من أهمها :

١ — حلول النظرة العضوية محلّ النظرة الآلية في تفسير الأدب ونقده .

٢ — أساس الوحدة العضوية صورة أو إحساس فني يهيمن على سائر العمل فيلوّنه بلون واحد .

٣ — الخيال يبدع البناء العضوي ،والتوهّم يصنع الشكل الآلي ،ويكون البناء العضوي طبيعيّاً ، ونموّه داخليّاً ، أمّا الشكل الآلي فمصنوع ومفروض على العمل الفني من خارجه .

٤ — فتح البناء العضوي باب الإبداع على مصراعيه ومنح كلّ عمل فني شكله الخاص المتلائم مع طبيعته وذلك بعد أن رفض القواعد المسبقة الصنع ؛ فالشكل العضوي ينبع من باطن العمل الفني لا من قوانين جاهزة تفرض عليه من خارجه ، وهكذا قضى كولردج على فكرة الشكل القديمة التي كانت تقوم على اعتبارات شكلية

سطحية ، مثل الوحدات الثلاث في المسرحية أو " الأنواع " الشعرية وما إليهما ، كما قضى على المبادئ المطلقة في النقد "(٨٩)، وبهذا أيضاً تختلف الوحدة العضوية عند " كولردج " عنها عند أرسطو .

٥ـ حسم الخلاف بين أنصار الشكل وأنصار المضمون ؛ فالخيال يبدع الشكل العضوي الداخلي الذي يعتمد كلّ جزء من أجزائه اعتماداً كلّيّاً على الأجزاء الأخرى ، بحيث يصبح الشكل في المضمون والمضمون في الشكل .

٦ـ القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت سائدة في النقد الأدبي قبل " كولردج " ؛ فاللغة ، في النثر العلمي ، تدلّ على شيء محدّد ، غير أنّ اللغة الشعرية تجمع بين لغة الإشارة الباردة وبين اللغة الحيّة الناقلة للمشاعر ، وبهذا تكون الكلمة في النثر العلمي صوتاً ومعنى أما الكلمة في الشعر فهي إحساس وصوت ومعنى ، ومن العبث أن يحاول المرء فصل الإحساس ، في الكلمة الشعرية عن الصوت والمعنى . ولذلك يستحيل تغيير كلمة او استبدالها في الشكل العضوي ، دون أن يفقد السياق شيئاً من جوهره ، وهذا ما جعل " كولردج " يقول : " ولا يتضمّن معنى اللفظة في رأيي مجرّد الموضوع الذي يقابلها ، بل يشمل أيضاً جميع الارتباطات التي تمثلها اللفظة بأذهاننا . فطبيعة اللغة لا تمكّنها من نقل الموضوع فحسب ، وإنما تجعلها أيضا قادرة على نقل شخصية المتكلم الذي يعرض الموضوع ونواياه ."(٩٠)

٧ـ التمييز بين لغة الشعر ولغة النثر ، فمن المعلوم أن الكلاسيكية كانت تميّز بينهما ، أما بعض الرومانتيكيين فقد حاول أن يثبت أن اللغتين واحدة ، يقول " وورد زوورث " في مقدمة " الأقاصيص الشعرية الوجدانية "(٩١) : " لا يوجد ولا يمكن أن يوجد اختلاف جوهري بين لغة النثر ولغة التأليف المنظوم "(٩٢)، وهذا ما جعل " كولردج " يردّ عليه ويدحض رأيه بقوة ، فيري : " أنه في كلّ دلالة من دلالات كلمة " جوهري essential " التي لا تتضمّن هنا مجرّد قضية أولية يمكن أن يوجد ، وهو يوجد وينبغي أن يوجد ، اختلاف جوهري بين لغة النثر ولغة التأليف المنظوم "(٩٣) .

ولربما كان تمييزه بين اللغتين نتيجة لمفهوم الشكل العضوي ؛ فلغة النثر عقلية باردة ، ومصدرها الشكل الآلي والتوهّم والمعجمات ، أما لغة الشعر ففيها

متعة الموسيقى وروح الشاعر وعاطفته . ومن العبث فصل ما فيها بعضه عن بعض .

٨ـ التجربة أساس الشكل العضوي ، وهو يعترف صراحة بذلك حين يرفض الشكل الآلي ويقول بهيمنة الإحساس الواحد على أجزاء القصيدة .

٩ـ الصورة في البناء العضوي إيحائية ، أي أنها تقول أكثر ممّا فيها ، ووظيفتها أن ترتبط بالشعور العام السائد في القصيدة ، والمسيطر على الشاعر ، وتصبح كل صورة بمثابة الخليّة الحية النامية التي تؤلّف مع غيرها من الخلايا كلًّا عضويًّا ، فهي ليست مقصودة لذاتها ، وإنما هي خليّة في وحدة تنبع من الحسّ الداخلي ومن تجربة الشاعر النفسية .

١٠ـ ليست قيمة الشعر بما فيه من صدق واقعي ، بل بما فيه من صدق فني " وإذا كان الخيال الثانوي " يذيب ويلاشي ويحطّم لكي يخلق من جديد " فإن الشعر الخيالي الحقّ لن يكون صورة طبق الأصل للعالم الخارجي أو للموضوع الذي يتحدّث عنه " (٩٤) .

١١ـ إنّ الترابط المنطقي لأجزاء القصيدة ، لا يقدّم أو يؤخّر من قيمتها الفنية ، و" إنّ التسلسل المنطقي لا يمكن أن يحلّ محلّ التتابع أو التسلسل الفني للقصيدة ولا يغني عنه " (٩٥) ، ولا يتحقّق التسلسل الفني إلّا عن طريق الإيحاء بالصورة الفنية والخيال المحكم . " (٩٦)

١٢ـ ليس الشعر تصويرًا للواقع ، وإنما هو نتاج روحي حياتي ، والشاعر الحقيقي هو من يستطيع أن يحوّل كلّ ما هو واقعي مادي إلى خيالي ، وهكذا يصبح العمل الفني جديدًا مختلفًا عما كان عليه في الواقع اليومي .

١٣ـ النظر إلى العمل الشعري من خلال ترابط أجزائه ، فإما أن نقرأه كلّه أو نهمله ؛ " فإنّ أحسن جزء في كلّ الأجسام جمالًا سوف يبدو شائهًا وبشعًا إذا ما أزيل عن مكانه في الكلّ العضوي " (٩٧) ، ويتوجّب ، بهذا ، على الناقد أن يبحث عن الخيط الذي يربط أجزاء العمل الفني كلّه ، وألّا يقف عند الدراسة السطحية لأبيات القصيدة أو صورها .

١٤ـ عزل العمل الأدبي في أثناء دراسته ، عن سيرة صاحبه وبيئته ، " حتى ليعيش العمل ـ كما طالب إليوت ـ غير شخصي وبين أشباهه في التكامل " (٩٨) ، وبذلك

يعدّ "كولردج" أباً لمدارس الحداثة التي تفصل، في الدراسة الأدبية، بين الأدب والأدباء.

١٥ — الوزن عنصر جوهري في القصيدة وكذلك القافية، ولكنهما ليسا معيارين صالحين للتمييز بين الشعر والنثر. أما المعيار الذي يميّز فيما بينهما فهو الوحدة العضوية، وهي معيار جودة العمل الفني.

هذه هي الوحدة العضوية في نظرية "كولردج"، وهذه نتائجها، ومما لا شك فيه أن "كولردج" قد اطّلع على أدب الرومانتيكيين الألمان وفلسفتهم [٩٩]، وتأثّر قليلاً أو كثيراً بآرائهم، واستفاد منهم في تكوين "نظرية الخيال" وبخاصة من "كانْت" [١٠٠] و"شلنغ" [١٠١]، وليس أدلّ على ذلك من اعتراف "كولردج" نفسه بذلك [١٠٢]. وإذا كان ما يقوله مصطفى ناصف صحيحاً، وهو أننا بحاجة إلى الفلسفة إذا أردنا "التعمق في دراسات المذاهب الأدبية" [١٠٣]، فإن هذا القول ينطبق أول ما ينطبق على نظرية الخيال عند "كولردج"، فقد اعترف "إليوت" [١٠٤] بعجزه عن فهم تعريف "كولردج" للخيال، وأنه "بحاجة إلى دراسة لفلسفات سبقت كولردج وأهمّها هذه الفلسفة المثالية للجمال التي ظهرت عند هيجل وفيشته وشيلنج" [١٠٥].

ومما لا شكّ فيه أنّ تأثير "كانْت" كان طاغياً. يقول "كولردج": "إنّ كتابات حكيم كونيجزبرج الشهير، مؤسّس "الفلسفة النقدية" قوّت فهمي وضبطته في نفس الوقت أكثر من أيّ مؤلف آخر. إنّ الأصالة وعمق الأفكار وتركيزها وجدّة التحديدات ودقّتها، ومع ذلك متانتها وأهميتها، وصلابة التسلسل المنطقي ... استولت عليّ كما لو كانت لها يد عملاق. وبعد خمسة عشر عاماً، من إلف هذه المؤلفات لا أزال أقرأها هي ومؤلفاته الأخرى بمتعة غير منقوصة وإعجاب زائد" [١٠٦].

ويبدو لنا أنه قد استفاد، في مجال الشكل العضوي، من "كانْت" حين قال بضرورة الخيال [١٠٧]، ومن تفرقته بين العقل والفهم المنطقي حين وافقه "على أن الفهم أو التفكير المنطقي لا يصل إلى ما هو فوق المحسوسات وما يتعدّى التجربة الجزئية" [١٠٨]، فكان ذلك جزءاً من الوحدة العضوية التي لا تهتمّ بالتسلسل المنطقي.

ولا يعني كلّ ما مضى أن "كولردج" كان مجرّد ناقل عن "كانْت"، فهو، وإنْ وافقه في ضرورة الخيال لإدراك الحقائق، قد خالفه في وظيفته، فهي لا تتعدّى عند "كانْت" مجرّد جمع الجزئيات الحسّيّة دون أن تصل إلى الوحدة الجوهرية، أما

الخيال ،عند«كولردج» ، فهو ذو وظيفة تفاعلية يستطيع الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسّيّة ،فيصهر الجزئيات ويوحّدها في كلّ عضوي .

هكذا يقترب مفهوم (كولردج) لوظيفة الخيال من مفهومه عند " شلنغ " الذي يرى أنّ الخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة ، وأن يوفّق بين متناقضاتها عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المختفية وراء هذه المتناقضات .(١٠٩)

وهكذا يبدو لنا أنّ الخيال عند " كولردج " و " شلنغ " ذو وظيفتين ، هما الجمع والتوحيد ،على حين أنه عند " كانْتْ " ذو وظيفة واحدة هي الجمع ، والجمع والتوحيد أساس نظرية الخيال عند«كولردج» حين قسّمه إلى أولي وثانوي .

وينفي " كولردج " عن نفسه تهمة النقل الحرفي عن " شلنغ " فيقول : " إنّه لن يكون إلاّ مجرّد إنصاف لنفسي لو أنني نبّهت قرائي في المستقبل أنّ اتفاق فكرة أو حتى تشابه عبارة ليس دليلاً مؤكّداً في كل الأوقات على أن الفقرة مأخوذة من " شيلينج " أو أن المفاهيم قد تُلقّيت في الأصل عنه ،واستجابة لنفس الباعث وهو الدفاع عن النفس ضد الاتهام بالسرقة ، فإنّ كثيراً من أوجه الشبه البالغة القوة ، . . . تكوّنت واكتملت في ذهني قبل أن أرى صفحة واحدة للفيلسوف الألماني ،ويمكنني أن أؤكّد صادقاً ، قبل أن تؤلّف أكثر كتب " شيلينج " أهمية أو على الأقل قبل أن تنتشر . وليس من شأن هذا الاتفاق أيضا أن يكون موضع عجب مطلقاً . فقد درسنا في مدرسة واحدة وأُعددنا بنفس الفلسفة الإعدادية ،أعني مؤلفات " كانْتْ " .(١١٠)

وإذا كان " رتشاردز " يرى أن الكتّاب قد بالغوا في مدى دين " كولردج " لـ " شلنغ " في نظرية الخيال ،وأنّ ما أخذه منه لم يفده بقدر ما عاقه ،(١١١) فهو لم ينف صراحة تأثّره به . ونحن نوافقه على أن " كولردج " كان أول من عرّف الخيال بهذا المعنى ،ولكن ذلك لا يمنع أن يكون قد استعار أسس نظرته من الفلاسفة الألمان ، فمن تمييزهم بين الشكل العضوي والشكل الآلي ، أرى أنه استطاع أن يفرّق بين الخيال والتوهّم . ونرى أنه من تمييزهم بين وظيفة الفيلسوف ووظيفة الشاعر وجعلهم الأخير في منزلة أعلى ، استطاع أن يقسّم الخيال إلى أولي وثانوي ، وأن يجعل الخيال الأولي خاصّاً بالفلاسفة والعلماء والشعراء ، على حين خصّ الخيال الثانوي بالشعراء وحدهم . واستفاد منهم حين رأوا الشعر ،وحده ، قادراً على الوصول إلى المطلق ، فقال إن الخيال هو القادر على أن يوصلنا إلى الحقيقة ،أما كلّ ما هو عقلي فبعيد عنها .

يزيدنا كل ما مضى ثقة بضرورة الفلسفة في النقد وبدور الفلسفة الألمانية في أن يكون "كولردج" من أعظم النقاد ،[١١٢] وأن تكون نظريته في الخيال من أهمّ منطلقات النقد الحديث ،[١١٣] وأن يؤثّر في تلاميذه ،وبخاصة في "هازلت" ،[١١٤] الذي كان له دور كبير في مسار الوحدة العضوية في النقد العربي .

هذه هي الوحدة العضوية كما تجلّت لنا في الرومانتيكية ،وبخاصة عند "كولردج" الذي فهمها وشرحها . فهل استطاع نقادنا وشعراؤنا المعاصرون أن يفيدوا من هذه الوحدة ؟ وكيف كان تطبيقهم لها في نقدهم وشعرهم؟

==========

هوامش الفصل الأول من " الباب الأول "

١— غالب ، إدوار — الموسوعة في علوم الطبيعة — بيروت — المطبعة الكاثوليكية — ١٩٦٦م — ٢ / ٦٣٠ .

٢— المصدر السابق — ٢ / ١٤٩ .

٣— المصدر السابق — ٢ / ١٤٨ .

٤— صليبا ، د . جميل — المعجم الفلسفي — بيروت — دار الكتاب اللبناني — ط ١ — ١٩٧٣م — ٢ / ٧٨ .

٥— كرمبي ، لاسل آبر — قواعد النقد الأدبي — ترجمة : د . محمد عوض محمد — مصر — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — ط ٣ — ١٩٥٤ م — ص ٥٦—٥٧ .

٦— تشارلتن ، هـ . ب — فنون الأدب — ص ١٥٠—١٥١ .

٧— كرمبي ، لاسل آبر — قواعد النقد الأدبي — ص ١٢٧ .

٨— النظرية العضوية (organicisme) هي منهج فلسفي صالح لتفسير الكائن الحيّ على أنه ليس مجرّد " شيء مُنظَّم " ، وإنما هو " شيء مُنظِّم " لذاته ، فالتفاعل القائم بين العلّة والمعلول في داخل الكائن يختلف اختلافاً تامّاً عن الترابط الآلي القائم بين السوابق واللواحق في نطاق العالم المادي الصرف ، ينظر في تعريفها :

إبراهيم ، د . زكريا — كانْت أو الفلسفة النقدية — دار مصر للطباعة — ط ٢ — ١٩٧٢ م — ص ٢٧٦ — ٢٨١ ، وصليبا ، د . جميل — المعجم الفلسفي — ٢ / ٧٧—٧٨

٩— النظرية الآلية (mécanisme) هي منهج فلسفي يقرّر أنّ بعض الظواهر الطبيعية أو كلّها تفسّر بخواص المادة الفيزيائية والكيميائية دون اللجوء إلى مبدأ آخر . وتستند هذه النظرية إلى قوانين الحركة الآلية " جاليلو " و " نيوتن " ، وتصوّر الكون كأنه آلة ضخمة ، وتفسّر ما يحدث على أساس حركات أجزاء المادة .

ينظر في تعريفها :

جود — منازع الفكر الحديث — ترجمة عباس فضلي خماس — بغداد — مطبعة المجمع العلمي العراقي — ١٩٥٦م — ص ٢٢ ، وصليبا ، د . جميل — المعجم الفلسفي — المجلد الأول — دار الكتاب اللبناني — بيروت — ط ١ — ١٩٧١م — ص ٢٧—٢٨

١٠— جود — منازع الفكر الحديث — ص ١٥١—١٥٢ .

١١— الغائية (Finalité) : اسم لكون الشيء ذا غاية ، وهي نوع من السببية ، ومبدأ الغائية القول : كل موجود يعمل لغاية .

ينظر في ذلك : صليبا ، د . جميل — المعجم الفلسفي — ٢ / ١٢٣—١٢٤ .

١٢— جود — منازع الفكر الحديث — ص ١٤٩ .

١٣— أيوب ، فؤاد — روائع من الأدب الألماني — دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بسورية — ١٩٥٣م — ص ٥ .

١٤— " جوهان غوتفريد هردر " Johann Gottfried Herder (١٧٤٤—١٨٠٣م) كاتب ألماني له دور هام في نشأة القومية الألمانية ، أثّر في معظم كتّاب ألمانيا ، وبخاصة في " غوته " الذي التقاه في " استراسبورغ " ١٧٧١م . من مؤلفاته " خواطر في فلسفة التاريخ " ١٧٨٤—١٧٩١ م . وغيره .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique - 5- 1962-P 860

١٥— ينظر في ذلك : حاوي ، د . خليل — " الخلق العضوي في نظرية الشعر ونقده " الآداب — ع ١ — س ١٧ — ك ٢—١٩٦٩م — ص ١٨ ، ولفجوي ، أرثر — سلسلة الوجود الكبرى — ترجمة د . ماجد فخري — بيروت — دار الكاتب العربي — ١٩٦٤م ص ٤٨٥ ، وعبّاس ، د . إحسان — فنّ الشعر — دار بيروت للطباعة والنشر — مطبعة قلفاط — ١٩٥٥م — ص ٢١ .

١٦— ينظر في ذلك : عبّاس ، د . إحسان — فنّ الشعر — ص ٢٢ .

١٧— نقلاً عن : فيشر ، إرنست — ضرورة الفنّ — ص ٢٨ .

١٨— نقلاً عن : المصدر السابق — ص ٢٩ .

١٩— ينظر : فان تييغيم ، بول — الرومانسية — ٢ / ١١٩ .

٢٠— سينله ، جان إدوار — الفكر الألماني من لوثر إلى نيتشه — ترجمة تيسير شيخ الارض منشورات وزارة الثقافة — دمشق — ١٩٦٨ م — ص ٦٢ .

٢١— نقلاً عن فان تييغيم ، بول — الرومانسية — ١ / ١٤٢ .

٢٢— " جوهان فولفغانغ غوته " " Johann Wolfgang Von Goethe " (١٧٤٩—١٨٣٢م) أديب وعالم وشاعر ألماني ، من أشهر أعماله " آلام فرتر " و " فاوست " و " الشعر والحقيقة " و " ديوان الشرق والغرب " وغيرها .

ينظر في ترجمته: Grand Larousse encyclopédique -5-P 524

و " الملف الخاص " بغوته الذي أصدرته " الآداب الاجنبية " س٨ ع ٣٠+٣١ — نيسان ١٩٨٢م-من ص ٢١٨ — إلى ص ٣٠٨ .

٢٣— ينظر : سبنله ،جان إدوار — الفكر الألماني من لوثر إلى نيتشه — ص ٦٠—٦١ ، وفان تييغيم ،بول — الرومانسية — ١/٤٧، وبونهارد ،د . هانز يواخيم —"غوته في زمننا" — الآداب الاجنبية — نيسان ١٩٨٢—ص ٢٧٤ .

٢٤— حاوي ،د . خليل — الخلق العضوي — ص ١٩ .

٢٥— ينظر في المصدر السابق — ص ١٩ .

٢٦— سبنله ،جان إدوار — الفكر الألماني من لوثر إلى نيتشه — ص ٦٧ .

٢٧— إمانوئيل كانْت " Emmanuel Kant " (١٧٢٤—١٨٠٤م)

الفيلسوف الألماني الكبير وواضع المذهب المثالي النقدي في القرن الثامن عشر . فتح الطريق لتطوّر المثالية الديالكتيكية المطلقة التي وضعها هيغل . قال بالحرية وخلود النفس ووجود الله . من مؤلفاته "نقد العقل المجرّد" ١٧٨١م و" أسس ميتافيزيقيا الأخلاق" ١٧٨٥م، و" نقد العقل العملي المجرّد " ١٧٨٨، و" نقد ملكة الحكم " ١٧٩٠م .

ينظر التعريف به في : Grand Larousse encyclopédique-6-P 438-439

وإبراهيم ،د . زكريا — كانْت أو الفلسفة النقدية — ص ٣٥—٥٨ وص ٣٣٩ — ٣٤٢ .

٢٨— إبراهيم ،د . زكريا — كانْت أو الفلسفة النقدية — ص ٢٦٣ .

٢٩— المرجع السابق — ص ٢٥٤ .

٣٠— المرجع السابق — ص ٢٥٤ .

٣١— ينظر في ذلك : حاوي ،د . خليل — الخلق العضوي — ص ٢٠ .

٣٢— ينظر في ذلك : ديوارنت ، ويل — قصة الفلسفة — ترجمة أحمد الشيباني — بيروت المطبعة التجارية — ١٩٦٥م — ص ٤٩٦—٤٩٧ .

٣٣— فريدريك فلهلم شِلّنغ (Friedrich Wilhelm Schelling

(١٧٧٥—١٨٥٤م) فيلسوف ألماني ، صاحب مذهب " المثالية الموضوعية " . من مفكّري الرومانتيكية الأولى . من مؤلفاته " أفكار في فلسفة الطبيعة " ١٧٩٧ —

و " مذهب المثالية المتعالية " ١٨٠٠م .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique - 9 - P 660 - 661

وبدوي ،عبد الرحمن — المثالية الألمانية (١) — شلنج — القاهرة — دار النهضة العربية — دار القومية العربية للطباعة — ١٩٦٥م .

٣٤— نقلاً عن ويمزات ،ويليام . ك . وبروكس ، كلينث — النقد الأدبي (٣— النقد الرومانتي) — ترجمة د . حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي — مطبعة جامعة دمشق — ١٩٧٥م — ص ٥٤٧ .

٣٥— ينظر في ذلك : الطويل ،د . توفيق — أسس الفلسفة — القاهرة — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — ط ٢— ١٩٥٤م ص ٣٥٩ .

٣٦— نقلاً عن : عوّا ،د . عادل — التجربة الفلسفية — مطبعة جامعة دمشق — ١٩٦٤م ص ٣٥٠ .

٣٧— كرم ،يوسف — تاريخ الفلسفة الحديثة — دار المعارف بمصر — ط ٤ — ١٩٦٦م ص ٢٧٢ .

وينظر : أمين ،أحمد ومحمود ،زكي نجيب — قصة الفلسفة الحديثة — لجنة التأليف والترجمة والنشر — ١٩٣٦م— ٢/ ٣٥٣ .

٣٨— ينظر : سلامة ،بولس — الصراع في الوجود — دار المعارف بمصر — ١٩٥٢م—ص ٧٧

٣٩— ينظر : الخال ،يوسف — مفهوم القصيدة — مجلة شعر — س ٧ — ع ٢٧ — ١٩٦٣م ص ٨٧ .

٤٠— نقلاً عن لفجوي ،أرثر — سلسلة الوجود الكبرى — ص ٤٦٦ .

٤١— ينظر : بدوي ،عبد الرحمن — شلنج — ص ٢٣٤—٢٣٦و٢٦٩—٢٧٠و٣١٨ ، وحاوي ،د . خليل — الخلق العضوي — ص ٢١، وأمين ،أحمد ومحمود، زكي نجيب — قصة الفلسفة — ص ٣٥١—٣٥٢ .

٤٢— بدوي ،عبد الرحمن — شلنج — ص ٢٦٦ .

٤٣— بدوي ،عبد الرحمن — شلنج — ص ٢٦٧ .

٤٤— المرجع السابق — ص ٢٦٧ .

٤٥— ينظر: المرجع السابق — ص ٢٦٧—٢٦٨ .

٤٦— حاوي ،د . خليل — الخلق العضوي — ص ٢٢ .

٤٧— صمويل تايلور كولردج (١٧٧٢—١٨٣٤م) : شاعر وناقد انكليزي ، من رواد الرومانتيكية . من شعره : "كوبلاخان" ١٧٩٧م و "الملاح العتيق" — و "كريستابل" ١٧٩٧م، وله مع ووردزوورث "مقطوعات قصصية غنائية" . من أهم كتبه النقدية "سيرة أدبية" ١٨١٧م .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -3- 1960-P 251

وبدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — دار المعارف بمصر — ١٩٥٨م — ص٩—٣٤

٤٨— جونسون ، ر . ف . — الجمالية — ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة — منشورات وزارة الثقافة والفنون — بغداد — دار الحرية للطباعة — ١٩٧٨م — ص ٤٨ .

٤٩— برسي بيش شيلي " Percy Bysshe Shelley " ١٧٩٢—١٨٢٢م" شاعر انكليزي رومانتيكي ، من أعماله الشعرية "الملكة ماب" ١٨١٣م و "برمثيوس طليقاً" ١٨٢٠م وله مقال "دفاع عن الشعر" ١٨٢٠ .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -9- 1964 -P 796-797

٥٠— نقلاً عن بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٨٠ .

٥١— بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٦٢ .

٥٢— جونسون ، ر . ف — الجمالية — ص ٤٨ .

٥٣— العشماوي ، د . محمد زكي — "نظرية الخيال عند كولردج" — عالم الفكر — المجلد الثاني — العدد الثاني — ١٩٧١ — ص ٢٤٩ .

٥٤— كولردج — النظرية الرومانتيكية في الشعر — سيرة أدبية — ترجمة د . عبد الحكيم حسّان — دار المعارف بمصر — ١٩٧١ — ص ٢٤٠ .

٥٥— كولردج — النظرية الرومانتيكية — ص ٢٤٠ .

٥٦— بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٨٥ .

٥٧— نقلاً عن بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ١٥٨ .

٥٨— عبّاس ، د . إحسان — فنّ الشعر — ص ١٤٣ .

٥٩— المرجع السابق — ص ١٤٦ .

٦٠— نقلاً عن بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٩٣ .

٦١— المرجع السابق — ص ٧١ .

٦٢— ناصف ، د . مصطفى — الصورة الأدبية — دار مصر للطباعة — ط ١ — ١٩٥٨م — ص ٢٠٨ .

٦٣— نقلاً عن : بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ١٥٨ .

٦٤— نقلا عن المصدر السابق — ص ١٥٩ .

٦٥— كولردج — النظرية الرومانتيكية — ص ٢٤٠ .

٦٦— ناصف ، د . مصطفى — الصورة الأدبية — ص ٣٠ .

٦٧— بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٧٠ .

٦٨— نقلاً عن بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٩١—٩٢ .

٦٩— عباس ، د . إحسان — فنّ الشعر — ص ١٤٤ .

٧٠— بدوي ، د . محمد مصطفى-كولردج — ص ٦٠

٧١— بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ١٠٤ .

٧٢— كولردج — النظرية الرومانتيكية — ص ٢٥١ .

٧٣— كولردج — النظرية الرومانتيكية — ص ٢٤٩ .

٧٤— المصدر السابق — ص ١٦ .

٧٥— المصدر السابق — ص ١٧ .

٧٦— بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٦٢ .

٧٧— جونسون ، ر . ف — الجمالية — ص ١٠٤ .

٧٨— نقلاً عن بدوي ، د . محمد مصطفى-كولردج — ص ١٨٦ .

٧٩— كولردج — النظرية الرومانتيكية — ص ٣٠٢ .

٨٠— المصدر السابق — ص ٢٩٧ .

٨١— المصدر السابق — ص ٢٤٧ .

٨٢— العشماوي ، د . محمد زكي — "الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث" — عالم الفكر — ع ٢ — م٩ — ١٩٧٨ — ص ١٧ / ١٨ .

٨٣— بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٩٨ .

٨٤— كولردج — النظرية الرومانتيكية — ص ٢٩٩ — ٣٠٠ .

٨٥— بند يتوكروتشه Benedette Croce (١٨٦٦ — ١٩٥٢م) ناقد ومؤرخ وفيلسوف إيطالي شغل وزارة المعارف العمومية (١٩٢٠ — ١٩٢١م) ، وأسّس عام ١٩٤٧ المعهد الإيطالي للدراسات التاريخية في نابولي (Naples) . نشر أكثر من ثمانين مؤلفاً ، منها "علم الجمال" و"المجمل في فلسفة الفن" و"تاريخ

إيطاليا من ١٨٧٠ — ١٩١٥م " و " تاريخ أوروبة في القرن التاسع عشر " . وله تأثير كبير في الأدب والفن الإيطالي .

ينظر في ترجمته Grand Larousse encyclopédique -3-1960 - P 663

٨٦ — كروتشه ، بندتو — المجمل في فلسفة الفنّ — ترجمة سامي الدروبي — دار الأوابد دمشق — ط ٢ — ١٩٦٤ — ص ٥١ .

٨٧ — " أيفور آرمسترونج . رتشاردز " " ١٨٩٣ — ٠٠٠م " ناقد انكليزي كبير وأستاذ جامعي ، صرف عناية النقد إلى النصّ الشعري . من مؤلفاته (مبادئ النقد الأدبي) ١٩٢٤ ، و (العلم والشعر) ١٩٢٦ ، و (النقد التطبيقي) ١٩٢٩ ، و (كولردج في الخيال) ١٩٣٤ ، وهو من تلاميذ كولردج .

ينظر في ترجمته :

رتشاردز — مبادئ النقد الأدبي — ترجمة د . محمد مصطفى بدوي — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر — القاهرة — مطبعة مصر — ١٩٦٣م المقدمة بقلم المترجم — ص ٣ — ٣٣ .

٨٨ — رتشاردز — مبادئ النقد الأدبي — ص ٣١٢ .

٨٩ — بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ١٠٤ ، وينظر المرجع نفسه — ص ٩٣ .

٩٠ — نقلاً عن بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٩٧ .

٩١ — وليم وورد زوورث " William Wordsworth " (١٧٧٠ — ١٨٥٠م) شاعر انكليزي رومانتيكي كان كلفاً بأفكار الثورة الفرنسية ١٧٨٩م وكان صديقاً " كولردج " من أهمّ أعماله الشعرية " مقطوعات قصصية غنائية " .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique-10-1964 - P 962

٩٢ — نقلاً عن كولردج — النظرية الرومانتيكية — ص ٢٩٠ .

٩٣ — المصدر السابق — ص ٣٠٤ .

٩٤ — بدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٩٠ .

٩٥ — العشماوي ، د . محمد زكي — "نظرية الخيال عند كولردج" — ص ٢٦٣ .

٩٦ — المرجع السابق — ص ٢٦٣ .

٩٧ — كولردج — النظرية الرومانتيكية — ١٩٦ .

٩٨— أوكونور ،وليم فان — النقد الأدبي — ترجمة صلاح أحمد إبراهيم — دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر — ١٩٦٠م — ص ٢٤٠ .

٩٩— ينظر في ذلك: المصدر السابق — ص ٢٤٠—٢٤١، وفان تييغيم ، بول — الرومانسية — ١/١٦٤ و ١/١٦٨، وبدوي ،د . محمد مصطفى — كولردج — ص ١٠٩ .

١٠٠— ينظر في ذلك : كولردج — النظرية الرومانتيكية — ص ١٢١—١٢٢، وناصف ،د . مصطفى — الصورة الأدبية — ص ٢١—٢٢، وبدوي ،د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٨٥ والمشماوي ،د . محمد زكي — "نظرية الخيال عند كولردج" — ص ٢٤٢ .

١٠١— ينظر في ذلك عباس ،د . إحسان — فنّ الشعر — ص ٢٦، وبدوي ،د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٨٥—٨٦ و٨٧و ١١٠ .

١٠٢— ينظر في ذلك : بدوي ،د . محمد مصطفى — كولردج — ص ١١٠ .

١٠٣— الصورة الأدبية — ص ٢٣٢ .

١٠٤— ينظر في ترجمته ص ٢٨٨ — ٢٨٩ من هذا البحث .

١٠٥— نقلاً عن المشماوي ،د . محمد زكي — "نظرية الخيال عند كولردج" — ص ٢٤٣ .

١٠٦— كولردج — النظرية الرومانتيكية — ص ١٢١—١٢٢ .

١٠٧— ينظر في ذلك ناصف ،د . مصطفى — الصورة الأدبية — ص ٢٤، وبدوي ،د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٨٤—٨٥، والمشماوي ، د . محمد زكي — "نظرية الخيال عند كولردج" — ص ٢٤٢ .

١٠٨— بدوي ،د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٨٤ .

١٠٩— ينظر في ذلك : بدوي ،د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٨٥—٨٦و٨٧، والمشماوي — د . محمد زكي — "نظرية الخيال عندكولردج" — ص ٢٤١ .

١١٠— النظرية الرومانتيكية — ص ١٢٦—١٢٧ .

١١١— ينظر : مبادئ النقد الأدبي — هامش الصفحة ٣١٢ .

١١٢— ينظر : أمين ،أحمد — النقد الأدبي — القاهرة — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — ط ٢— ١٩٥٧م — ص ٣٢٢ و ٣٢٨، وبدوي ، د . محمد مصطفى — كولردج — ص ١٤٤ .

١١٣— ينظر : أوكونور ،وليم فان — النقد الأدبي — ص ٢٤٠، وبدوي ،د . محمد مصطفى — كولردج — ص ٦١و١٠٢ .

١١٤ـ " وليم هازلت " William Hazlitt " " ١٧٧٨-١٨٣٠م " كاتب مقالات انكليزي ، وهو من أعظم نقاد العالم ، من مؤلفاته " شخصيات المسرحيات الشكسبيرية " ١٨١٧م ، و " بانوراما المسرح الانكليزي " ١٨١٨م ، و " الشعراء الانكليز " ١٨١٨م ، و " كتاب الهزليات الانكليزية " ١٨١٩م وغيرها .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -5-1962-P -813

= = = = = = = =

الفصل الثاني

وحدة الموضوع بين النقد والشعر العربي المعاصر

آ — التأثر بالرومانتيكية ووحدة الموضوع :

بدأ الاهتمام بوحدة القصيدة العربية حين بدأ العرب يطّلعون على الشعر الأوروبي ونقده منذ أواخر القرن الماضي ، وتعدّدت وسائل الاتصال من إرساليات أجنبية ، ومحتلّين ، وتجّار ، وبعثات علمية ، وهجرة ، وترجمة ، وقراءات في اللغات الأوروبية ، فنشأت ، نتيجة ذلك ، جماعات تتطلّع إلى تجديد الشعر العربي المعاصر وتخليصه مما آل إليه في عصور الانحدار .

وأقبلت طائفة من المثقفين على دراسة الأدب الغربي والاستفادة منه ، فأثّرت الرومانتيكية الفرنسية في مطران ،[1] واتجهت مدرسة الديوان إلى الرومانتيكية الانكليزية ،[2] وكان لـ" هازلت " ،[3] و " كولردج " ،[4] و " مجموعة الكنز الذهبي "[5] دور كبير في آرائها النقدية وبخاصة في وحدة القصيدة .

ولاحظ نقادنا وشعراؤنا اهتمام الرومانتيكيين الغربيين بوحدة القصيدة ، فراحوا ينادون بضرورتها بحماسة وسرعة ، مما جعلهم لا يميّزون بين وحدة الموضوع والوحدة العضوية. فإذا كانت الوحدة العضوية معياراً لما هو رومانتيكي ، فإنّ وحدة الموضوع التي أولت المضمون المعاصر اهتماماً يفوق اهتمامها بالشكل تمثّل مرحلة وسطى بين الرومانتيكية والكلاسيكية ، فليس أصحاب وحدة الموضوع كلاسيكيين ، لأنهم يختلفون عنهم بالمعاصرة ، وليسوا رومانتيكيين ، لأنهم فصلوا بين الشكل والمضمون ، واهتمّوا بالفكرة على حساب عناصر القصيدة الأخرى . فما هي وحدة الموضوع ؟ وكيف فهم روّاد الرومانتيكية وحدة القصيدة في نقدهم وشعرهم ؟

تعدّدت المصطلحات في وحدة القصيدة العربية ، واختلط بعضها ببعض ، فمنهم من سمّاها الوحدة المعنوية كالعقّاد ، وسمّاها بعضهم الوحدة الحيوية كالنويهي ، وأطلق بعضهم عليها الوحدة النفسية والوحدة الفنية ، وقسّمها بعضهم إلى منطقية وشخصية وعضوية ، ومنهم من تركها بلا تسمية ، ومنهم من أطلق عليها كثيراً من هذه الأسماء وهو يعني بها

الوحدة العضوية ، أمّا نحن فنرى أن تقسّم وحدة القصيدة العربية إلى أربعة أنـــواع : وحدة الموضوع عند روّاد الرومانتيكية ، والوحدة العضوية عند الرومانتيكيين ، والوحـــدة العضوية الكلّية ، ووحدة المُناخ الشعري فيما بعد الرومانتيكية (الحداثة) .

أما وحدة الموضوع فمفادها أن تتناول القصيدة موضوعًا واحدًا لا تتجاوزه إلى غيره ، كأن تكون في الغزل أو الرثاء أو في قصة شعرية كاملة ، على خلاف بعض شعرنا الـــذي يستوحي نموذج الهيكل القديم .

وينصبّ جلّ اهتمام الشعراء ، في هذا النوع من القصائد ، على الموضوع ، ممّـــا يؤدّي ، غالبًا ، إلى إهمال بقية عناصر القصيدة .

وإذا كانت وحدة الموضوع أو الغرض جديدة على النقد العربي ، فإنها ليســـت جديدة على شعره ، فقد توافرت في كثير من شعرنا القديم ، وبخاصة في شعر الصعاليـــك والشعر الغزلي في العصر الأموي ، وخمريات أبي نواس وبعض شعر ابن الرومي والمتنبـــي وغيرهما . ولكن وحدة الموضوع شيء والوحدة العضوية شيء آخر . صحيح أنّ وحدة الموضوع شرط أساسي في وحدة القصيدة ، ولكن الاكتفاء بها يعني أننا ننقل موضوعًا متسلســـلاً ، لا تجربة إحساسية فنية ، وبهذا تتساوى القصيدة والمقالة العلمية ، وتصبح وظيفتهما واحدة ، وهي المعرفة أو الفائدة ويصبح همّ الشاعر أن يقدّم فكرة ، تتسلسل وفق منطق مدروس وأحداث معقولة ، فتنمو الفكرة على حساب الشكل الذي ينفصل عن المضمون ، وإذا الصورة لا تدخـــل القصيدة لتؤدّي وظيفة حيوية تشترك فيها مع غيرها من العناصر ، وإنما تأخذ قيمة ذاتيـــة وتتضح الرؤيا ، ولكنّها تأتي مباشرة متقدّمة على الصياغة ، منفصلة عن التعبير الخـــلّاق ، وتتقدّم الفكرة ، ولكنّنا لا نحسّ تفاعلها مع العناصر الأخرى ، وبهذا يصبح التعبير فـــي وادٍ والشعر في وادٍ آخر ؛ فالعاطفة باردة باهتة غير قادرة على الصهر ، والخيال جافّ لا يقوى إلّا على التجميع والتكديس ، وينفصل عالم الشاعر الداخلي بما فيه من روح وعاطفـــة وخيال عن عالم القصيدة الخارجي بما فيه من موضوع ووزن وقافية ، ويصير الشعر توهّمًا علـــى رأي "كولردج" ، أو تجميعًا لموضوع واحد ، ولكنه أجزاء مختلفة مستقلّة تمامًا كصورة الفاكهـــة المؤلّفة من أرباع متشابهة في الشكل مختلفة في الطعم والرائحة ، وتصبح القصيدة صادرة عن الشكل الآلي .

ووحدة الموضوع جزء من وحدة القصيدة ، يراعي فيها الشاعر التسلسل المنطقـــي للمعاني ، ويخشى الوقوع في تناقض أجزائها ، فيظنّ أنه بذلك العمل السهل يستطيـــع

أن يقدّم بناءً فنيًّا محكمًا ، ناسيًا أنه يستوحي ما هو نثري ، وأنّ طبيعة النثر تختلف جذريًّا عن طبيعة الشعر ، وأنّ المنطق الفنيّ غير المنطق النثري ، وأنّ وظيفتهما مختلفة ؛ فإذا كان النثر يسعى إلى إيصال الفائدة فإنّ للشعر حركية مختلفة تقوم على تفاعل الإمتاع والفائدة معًا ، وإذا خلا الشعر من الإمتاع تخلّى عن طبيعته ، ولذلك ترى إحدى الدارسات أنّ الموضوع " أتفه عناصر القصيدة " [6] ، بل هي تذهب إلى أبعد من ذلك فتقرّر " أنّ الموضوع شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها " [7] .

وواضح أنّ المراد من ذلك أنّ أسلوب الشاعر وقدرته على الصهر ونفاذ رؤياه أهمّ ما في القصيدة ، أما نبل الموضوع فإنه لا يمنحها الخلود ولا يحميها من الاندثار ، ولا قيمة للموضوع في ذاته ، " إنما الغرض منه أن يزيد من قدر القيمة الجمالية التي لا تستند إلى فكر ، وإنما على حبك وسبك وتركيب خاصّ للعمل الفني " [8] .

هكذا يبدو لنا أنّ ما يهمّ هؤلاء في الشعر هو القصيدة لا موضوعها .

أما أصحاب وحدة الموضوع فإنهم يرونها مقياسًا لجودة القصيدة ، وأنّ التفريط بها يؤدّي إلى تشويش انتباه القارئ وتضليل شعوره ، وصرفه عن متابعة القراءة . ويرى أحدهم أنّ الشاعر لا يستطيع " أن يؤثّر في ذهن القارئ إذا لم يسلك به في مجرى منطقي مستقيم ويأخذه في سياق معيّن ويرسم أمامه وحدة فنية دون ما تعقيد أو غموض أو اضطراب " [9] ، ولذلك فإنّ إشراف الأفكار المباشر على القصيدة يروّض جامحها ، ويرتّب خيالها " المعثر ترتيبًا طبيعيًّا يوضّح القصد بانسجامه ويقنع القارئ بمنطقه وسحره الفني " [10] . وربما عاد الاهتمام الزائد بعنصر الموضوع إلى أمور ، أهمها اهتمام النقد العربي المعاصر بالمضمون والتفسير وماذا يقول الشاعر ، وإعجاب بعضهم بالقصائد القومية ، وطرب الآخرين لما هو إنساني ، وترنّح غيرهم للحماسة والمديح ، وإعجاب معظمهم بما يدغدغ الحواس في الشعر الغزلي .

أما الموضوع ، في حدّ ذاته ، فهو ، وبخاصة في الشعر ، قليل الأهمية بالقياس إلى القصيدة كلّها ، وقد يتولّى الشاعر أنبل الموضوعات ، ولكنه لا يوفّق في النهوض إلى مستواها ، بينما يستطيع شاعر آخر أن يبدع من موضوع لا شأن له بحدّ ذاته أثرًا فنيًّا خالدًا . وليس من الصواب أن نحكم ، في القصيدة ، على آراء الشاعر ، فهو ليس فيلسوفًا يبسط رأيًا يحتمل الصدق أو الكذب ، ولكنه شاعر يحسّ ويرى ، والقصيدة ليست موضوعًا فحسب ، وإنّما هي تفاعل عناصر بعضها مع بعض ضمن تجربة يعيشها الشاعر ورؤيا يحسّها .

هكذا يتبيّن لنا أنّ وحدة الموضوع غير الوحدة العضوية ، فالوصف في الأخيرة داخليّ ذو بنية صراعية ، والصور متلاحمة لا تستطيع أن تحذف منها أو تزيد عليها . أما الوصف في وحدة الموضوع فهو خارجيّ ذو بنية سكونيّة باردة ، والصور جزئيات مرصوصة بعضها إلى بعض ، تستطيع أن تحذف منها دون أن يخلّ ذلك كثيرًا بوحدة الموضوع . ولكنّ هذا لا يعني أنّ الشكل القديم يتحمّل تبعة تعدّد الموضوعات في القصيدة ، وليس صحيحاً أنّه يمكننا أن نقرأ القصيدة ذات الشكل التقليدي " من أولها إلى آخرها ومن آخرها إلى أولها أو من وسطها صعوداً ونزولاً ، ونستطيع أن نركّب بعض أشطر قصيدة ما على أشطر قصيدة أخرى من الوزن ذاته والقافية نفسها دون أن نلاحظ أنّها لشاعرين وتتحدّث عن موضوعين "؛ [١١] فمن الواضح تطرّف هذا الرأي وإجحافه بحقّ التجربة الشعرية ، فالشكل التقليدي لا يتحمّل تبعة تعدّد الموضوعات ، وفيه قصائد متماسكة توافرت فيها وحدة الموضوع ، كما أنه ليس من الضروري أن يكون الشكل الجديد سبباً رئيساً في وحدة القصيدة ، فهذا الدارس نفسه يعترف أنّ بعض قصائد البياتي ذات الشكل الجديد " تفتقد وحدة الموضوع مثل قصيدة " مسافر بلا حقائب " التي أستطيع أن أقرأها من أوّلها إلى آخرها أو من آخرها إلى أوّلها أو أن أرفع أيّ بيت وأضع مكانه بيتاً آخر دون أن يؤثّر ذلك على مضمون القصيدة ، ولو أعيد نشر هذه القصيدة اليوم بحيث تُكتب من آخرها إلى أوّلها لما فطن أحد إلى أنّ شيئاً غريباً قد طرأ عليها ، وهذا دليل على أن الشعر الحديث يمكن أن تضطرب فيه المضامين أيضا وأنّ التجزيئية لم تنحسر عنه بعد " . [١٢]

وأقلّ ما يقال في مثل هذا الكلام وأمثاله أنه سريع ونظري يحتاج إلى كثير من الدقّة والموضوعية ، ويصعب تطبيقه على أية قصيدة ذات شكل حديث أو تقليدي ، ولو فعل الناقد ذلك — وليته فعل — لقدّم لنا عملاً نقديًّا تافهًا ، فتجربة الشاعر ، مهما يكن الشكل الذي يكتب به ، ذات علاقات متداخلة ترفض مثل هذا التفكك الخارجي الكلّيّ .

ويتبيّن لنا ، ممّا سبق ، أنّ الشاعر يتحمّل تبعة تعدّد الموضوعات في قصيدته ، وذلك إذا كان صادقًا في تجربته جامحًا في خياله وعاطفته .

ويبدو لنا أنّ وحدة الموضوع ليست أمرًا مرفوضًا في القصيدة ، فهي عنصر من عناصرها وشرط من شروط توافر الوحدة العضوية ، بشرط ألاّ تكون غاية في ذاتها ، ولذلك لا نسلّم بأنّ الموضوع أتفه عناصر القصيدة كما جاء في رأي نازك الملائكة ، ولكنّنا لا نسلّم أيضا بأن يكون

الشعر عملاً منطقيًا خالصاً . ويمكننا أن نقول:إنّ وحدة الموضوع في شعرنا المعاصر نتيجة لتأثر الشعراء والنقاد بالحركة الرومانتيكية في الغرب ، وقفزة الشعر العربي إلى هذه الوحدة مشروعة ،فهي ذات مرحلة وسطى بين بناء القصيدة المتعدّدة الأغراض والقصيدة ذات البنية العضوية . ومن هنا نجد أنّه يبقى لوحدة الموضوع دور أساسيّ في الوحدة العضوية ،فلولا جهود مطران والعقاد وأترابهما في بدايات هذا القرن لما توصلت القصيدة العربية إلى ما آلت إليه اليوم .

ب ـ وحدة القصيدة عند خليل مطران:[١٣]

يعدّ خليل مطران في طليعة المجدّدين[١٤] ، وتعدّ مقدمة ديوانه أول وثيقة تجديد حقيقية في النقد العربي المعاصر ، وهي تتضمّن أربع قضايا أساسية في تجديد الشعر وبعض الملاحظات على ديوانه ، أما القضايا فهي :

١ ـ ضرورة المعاصرة .
٢ ـ ضرورة الموهبة في الشعر .
٣ ـ ضرورة التجربة .
٤ ـ وحدة القصيدة .

وهذه القضايا مترابطة لا غنى عن واحدة منها في التجديد .

أما التعبير عن تجارب العصر وقضايا الزمان فأمر ضروري ، وبخاصة في الشعر ؛ فالشاعر إنسان حسّاس يتمتّع بشعور مرهف رقيق وعواطف جيّاشة ،وهو يتأثر بالأحداث الشخصية والقومية والإنسانية ،فيقيم علاقات متينة مع زمانه ومكانه ، على خلاف مع الشاعر الذي كان يحاول ،في المدرسة الإحيائية ، أن يستعيد تجربة العصور السالفة زمانيًّا ومكانيًّا ؛ فالبارودي،[١٥] مثلاً ،يعود إلى هيكل القصيدة وعمود الشعر ،ويهتمّ بالجانب البياني القديم ،ويستمدّ منه صوره ،فيقف على الأطلال ويذكر أماكن لم يعش فيها كالعقيق ونجد ،ويتغزّل بهند والرباب وأسماء من حبيبات الشاعر البدوي . يقول ،مثلاً :

أَلاَ حَيِّ من " أَسْمَاءَ" رَسْمَ الْمَنَازِلِ ... وإِنْ هِيَ لم تُرْجِعْ بَيَانًا لِسَائِلِ
خَلاَءٌ تَعَفَّتْهَا الرَّوَامِسُ وَالْتَقَتْ ... عَلَيْهَا أَهَاضِيبُ الْغُيُومِ الْحَوَافِلِ
فَلأْيًا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَرَسُّمٍ ... أَرَانِي بِهَا ما كَانَ بِالأَمْسِ شَاغِلِي
غَدَتْ وَهْيَ مَرْعًى لِلظِّبَاءِ وَطَالَمَا ... غَنَتْ وَهْيَ مَأْوَى لِلْحِسَانِ الْعَقَائِلِ
فَلِلْعَيْنِ مِنْهَا بَعْدَ تَزْيَالِ أَهْلِهَا ... مَعَارِفُ أَطْلَالٍ ، كَوَحْيِ الرَّسَائِلِ[١٦]

وهو يشبّه حبيبته بأوصاف الشاعر القديم ، فيجعلها أجمل من البدر وجهاً ، وأشدّ فتكاً من الغزال ألحاظاً ، وأندى من الورد خدّاً ، وألينَ من الغصن قدّاً حين يقول :

غُصْنُ بَانٍ ، قَدْ أَطْلَعَ الحُسْنُ فِيهِ ... بِيَدِ السِّحْرِ جُلَّنَاراً وَوَرْدَا
مَا هِلَالُ السَّمَاءِ ؟ مَا الظَّبْيُ ؟ مَا الوَرْ ... دُ جَنِيّاً ؟ مَا الغُصْنُ إِذْ يَتَهَدَّى ؟
هُوَ أَبْهَى وَجْهاً ، وَأَقْتَلُ أَلْحَا ... ظاً ، وَأَنْدَى خَدّاً ، وَأَلْيَنُ قَدّا (١٧)

يبتعد البارودي بهذه النماذج وأمثالها من شعره (١٨) عن صدق التجربة والمعاصرة ووحدة القصيدة . ولكنّ ذلك لا يعني أنّنا ننكر دوره في تخليص الشعر من رواسب الانحدار ، ولا نسلّم لمن راح يرى أنّ فترة الانحطاط قد " حقّقت تطويراً أساسيّاً في بنية القصيدة ، وفي اللغة الشعرية . أما البارودي فقد تجاهل هذا التطوير ، وعاد إلى الأشكال القديمة " (١٩) ، ولكننا نقول : إنّ قفزة البارودي إلى الوراء كانت ضرورية ، فقد وصل الشعر في عصور الانحدار إلى مرحلة مرضية يستعصي شفاؤها ، وكان دور المدرسة الإحيائية في هذه القفزة التي خلّصت الشعر من الزخارف والمحسّنات وعادت به إلى صفائه وعفويته ، وأقامت جسراً بين التقليد والتجديد . ولهذا كان من الطبيعي أن يختلف دور مطران عن دور البارودي ، وأن يدفع مطران الشعر إلى أعتاب القرن العشرين ، ولذلك راحت فئة من المحافظين تسخر من هذا الشعر المحدث الذي لا نموذج له إلاّ العصر فيردّ عليهم مطران قائلا : " قال بعض المتعنّتين الجامدين ، من المتنطّسين الناقدين : إنّ هذا " شعر عصريّ " وهمّوا بالابتسام . توهّم أنّ من بوارق أسرّتهم ما يكون أشدّ من وقع السهام . فياهؤلاء . نعم ، هذا شعر عصري ، وفخره أنّه عصري ، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر " (٢٠)

" وفخره أنه عصري " ، لم يكن له نموذج ، فقد استطاع أن يتخلّص من سيطرة الشعراء القدامى ، وأن يكون نسيج وحده . أما أسس عصريته فهي أمران : موضوعات عصرية وبيان عصري . تتلخص موضوعاته العصرية فيما هو شعر وجداني وقومي ، فبعد أن رأى جموداً في الشعر أنكر طريقته ، واستقلّت له طريقة في كيف ينبغي أن يكون الشعر فشرع ينظمه لترضية نفسه في خلوتها ، أو لتربية قومه عند وقوع الحوادث الجلّى . (٢١) وإذا كان لكلّ عصر أفكاره وتصوراته وآدابه وأخلاقه وعلومه التي تميّزه عن العصور الأخرى فإنّه يرى ضرورة تغيير موضوعات الشعر ، لتكون أقرب إلى الصدق والتعبير عن العصر والحياة . جاء

ذلك في المجلّة المصرية — السنة الأولى — الجزء الثالث — يوليو ١٩٠٠م — ص ٨٠
" اللّغة غير التصوّر والرأي ، وإنّ خطّة العرب في الشعر لا يجب (كذا) حتماً أن تكـــون خطّتنا ، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنـــا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا . ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثّلاً لتصوّرنا وشعورنـــا لا لتصوّرهم وشعورهم ، وإن كان مفرغاً في قوالبهم ، محتذياً مذاهبهم اللفظية ".(٢٢)

أما بيانه العصري فلا يتعدّى الخروج على عمود الشعر ومجاراة العصر في أساليـب النظم ، وبخاصة في تجديد الألفاظ والتراكيب ، وهو يدلي برأيه في تجديد اللغة فيقول :
" لا أخشى استخدامها أحياناً على غير المألوف من الاستعارات والمطروق من الأساليب .
ذلك مع الاحتفاظ جهدي بأصول اللغة وعدم التفريط في شيء منها إلاّ ما فاتني علمـــه .
أو تجاوز إدراكي فهمه ".(٢٣)

وهكذا يبدو لنا أنّ معاصرة مطران تكمن في تجديد موضوعات الشعر . أما القوالب فقد ظلّت قديمة إلاّ بعض الخروج على عمود الشعر والاستعارات واستخدام بعض الألفـاظ والتراكيب الجديدة . ولكنه يفصل بين شكل القصيدة ومضمونها في قوله : " اللّغة غيـــر التصوّر والرأي " .

أما القضية الثانية فهي ضرورة الموهبة ، فشعر بلا موهبة شعر بلا روح ، والموهبة هي التي تميّز بين الشعر والنظم ، فقد كثر النظم في زمانه وساد ، وصار كلّ من يلمّ بمبادئ علم العروض شاعراً ينظم القصائد الطوال ، وصارت مقدرة الشاعر تقاس بعدد أبياته ، ولذلك قال مطران في شعره : " هذا شعر ليس ناظمه بعبده . ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ".(٢٤) يبدو لنا ، من خلال هـــذه الفقرة ، أنّه لم يحاول الخروج على أساليب العرب وأوزانهم ولغتهم ، وإنّما رفض أن تستعبده هذه الأوزان والأساليب وأن يكون شعره نظماً فاسداً ، بل عليه أن ينطلق بعفويـــــة " متابعاً عرب الجاهلية في مجاراة الضمير على هواه ، ومراعاة الوجدان على مشتهاه ".(٢٥)

أما القضية الثالثة فهي ضرورة التجربة في العمل الشعري ، فشعر بلا تجربة أوزان وقوافٍ لا نبض فيها ولا حياة ، ويشترط أن تكون التجربة عصرية يعيشها الشاعر أو أمتـــه أو عصره ، ولذلك يقول : " وليس أكثر شعري هذا بين الطرس والمداد إلاّ مدامـــع ذرفتها ، وزفرات صعّدتها ، وقطع من الحياة بدّدتها ، ثم نظمتها فتوهمت أنّنـــي استعدتها ".(٢٦)

أما القضية التي تهمّنا في هذه المقدمة ، والتي هي نتيجة للقضايا الثلاث فهي دعوته الى وحدة القصيدة . ويبدو لنا أنّه كان أوّل من طرح واستطاع أن يفهم وحدة الموضوع ، فلم يخرج عنها في شعره ، فهو – كما يقول – لا ينظر " إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصوّر وغرابة الموضوع ومطابقة كلّ ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحرّ وتحرّي دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر "[٢٧].

ويتضمّن هذا النص أمرين : أولاهما نسف النقد التجزيئي الذي ينظر إلى جمال البيت الشعري في ذاته ، وثانيهما الدعوة إلى وحدة القصيدة وإلى أن ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه من بناء القصيدة تركيبًا وترتيبًا وتناسق معانٍ وتوافق أفكار .

هذه هي أسس النقد الجديد في وثيقة مطران أما أهمّ ملاحظاته فمنها تصريحه أنّ شعر هذه الطريقة الجديدة " هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً "[٢٨] ، وهو شعر صعب التحقيق والإتقان ، " وللدلالة على صعوبة الوصول إلى الإتقان في مثل هذا النوع من النظم نشرت في هذا الديوان القصيدة الأولى من شعر الصّبا وعدة قصائد أخرى كان في وسعي أن أضرب عنها صفحاً وأن أكتفي بما أستجيده من قولي ولا آخذ على نفسي فيه شيئاً "[٢٩] . ومن هنا نجد أنّه لا يستحسن كلّ قصائده التي ضمّها ديوانه الأول ، وبخاصة شعره الذي كتبه صغيراً ، وهدفه من نشره المقارنة بين الطريقتين القديمة والحديثة ، أو إثبات صحة طريقته الجديدة . ولا يعني ذلك أنّ شعره التقليدي لا يختلف عن شعر غيره ، فهو يدّعي أنّ مديحه عصري ، فيقول : " وقد عرض لي أن أبقيت في هذا الديوان خليطاً من المذهب القديم ولكنني لم أفعل إلاّ وقد طاوعت ضميري وسايرت اعتقادي ولم أتكلّف المبالغة في النزر اليسير من المدح إلاّ لأقيس به شاسع ما أصبح بيني وبين الشعراء الذين ألفوا هذه الخطة من قبل . ولا لوم في الشعر على البدوات "[٣٠].

ولا يعني ذلك أن شعره كلّه قد جاء موافقاً لنظرته التجديدية ، فهو لم يخلُ من مآخذ على غيره متمنياً أن يتلافى ذلك في المستقبل إن كان في الأجل فسحة[٣١].

هذا هو بيان مطران النقدي التجديدي ، فهل ظلّ وفيًّا لبيانه ؟

يبدو أنه قد ظلّ وفيًّا لمبدئه النقدي ، فلما طبع ديوانه بأجزائه الأربعة ظلّ البيان نفسه في الصدارة .

أما مقدمة الطبعة الثانية فقد أكدت البيان باختصار شديد : " هذا ما قلته في الطبعة الأولى من هذا الجزء ، وما زال هو اليوم قولي "(٣٢)(٣٣)

كان مطران ، إذاً ، أول من نبّه إلى وحدة القصيدة ، ولكن إلى أيّ نوع من الوحدة نستطيع أن نردّ ما جاء في مقدمة الديوان وفي بعض نصوصه الأخرى ؟

يبدو لنا أنّ مطران قد فهم وحدة القصيدة على أنها وحدة الموضوع ، أو هي لم تتعدّ كثيراً هذه الوحدة ، فهو ينتقل من جمال البيت إلى جمال القصيدة في ترتيب المعاني وتناسقها وتوافقها وارتباط الأبيات بعضها ببعض وتسلسلها إلى غاية واحدة. وفي نصّه " تشديد كلّيّ على خلق الرابط الموضوعي بين أجزاء القصيدة كلّها بحيث تصبح القصيدة وحدة قائمة بنفسها لا مجرّد تراكم وحدات فنية تتنافر حيناً وتتساوق حيناً آخر".(٣٤)

ومما يثبت ما ندّعيه أمران : أولهما ديوانه الكبير فقصائده ، بما فيها التقليدية تتمتّع بوحدة الموضوع ، وثانيهما نصّان نشرهما في " المجلة المصرية " : الأول في العدد الثاني بتاريخ ١٦ يونية ١٩٠٠ م يصرّح فيه بأنه لم يجد في الشعر العربي " ارتباطاً بين المعاني التي تتضمّنها القصيدة الواحدة ، ولا تلاحماً بين أجزائها ، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها ، وتوطّد أركانها ، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس ، ولكن بلا صلة ولا تسلسل وناهيك عما في الغزل العربي من الأغراض الاتباعية التي لا تجتمع إلاّ لتتنافر وتتناكب في ذهن القارئ ".(٣٥)

وواضح ، من النصّ ، أنّ الصلة التي تربط الأبيات هي صلة الموضوع الواحد ، وأنّ التسلسل هو تسلسل المعاني . أما النصّ الثاني فقد نشره تحت عنوان " أسلوب جديد في شعر الإفرنج " ، يقول فيه : " قرأنا في المجلة البيضاء الفرنسوية تعريب بعض قصائد إيطالية ، من طرز شعري جديد في التصوير ، لشاعر يدعى مارينتّي ، فألفيناها بديعة الوصف على غرابتها ، ولمحنا فيها مزيد تقرّب إلى المذهب العربي في النظم ، سوى أنّ الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلّها قصداً إلى غاية واحدة ، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة إلاّ ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف ، التي هي أقرب فيما نظنّ إلى الصواب ، وأشدّ تأثيراً على النفوس ، وأوفى بمطالب العقول ورغائب القلوب في هذا العصر . "(٣٦)

وهذا النص دليل آخر على أن وحدة الموضوع هي ما يقصده مطران من وحدة القصيدة ، ويدلّ هذا النص أيضا على أنّ مطران كان سبّاقاً إلى القول بوحدة القصيدة .(٣٧)

هذه هي وحدة القصيدة عند مطران الناقد ، وهي دعوة إلى أن تكون القصيدة ذات موضوع واحد ، تترابط أبياتها ومعانيها وتتسلسل إلى غاية واحدة ، وأن يعبّر الشعر عن تجربة عصرية وموهبة خلّاقة فهل استطاع مطران الشاعر أن يخدم الأفكار التي قامت عليها وثيقته النقدية ؟؟

يبدو لنا أنّه من المستحسن أن نقسّم " ديوان الخليل " إلى قسمين ، قصائد ذات موضوعات تقليدية ، كالرثاء والمديح والتهاني وأمثالها ، وقصائد ذات موضوعات جديدة ، وهي قصائده الوجدانية والقصصية .

أما قصائده التقليدية فهي كثيرة في ديوانه الذي يمجّ بالرثاء[٣٨] والتهاني[٣٩] والمناسبات المختلفة [٤٠].

ويذهب النقّاد في هذا القسم من شعره مذهبين ؛ فمنهم من يخلق المسوّغات ليرفعه إلى مرتبة شعره القصصي والوجداني ، أو يجعله ، على الأقل ، مقبولاً ، فيرى إسماعيل أدهم أنّ بعض مراثي مطران ، وبخاصة التي قيلت في أصدقائه ، جديدة كلّ الجدّة ؛ فهو يرسم لك شخصية الفقيد " حتى تكاد تلمسه في طبيعته وخلاله وأعماله وحياته " [٤١]، ويرى أنّ جمهور الشعر لم يكن يستسيغ الأغراض الجديدة " فاضطرّ مطران أن ينظم الشعر في الأغراض القديمة ، ولكن تشعر في روحها شيئاً من الحياة الجديدة التي تفتّحت في جنباتها شاعرية مطران " [٤٢]. ويردّ وديع فلسطين هذه الكمية من قصائد الإطراء والتهاني والتعازي ، وليس لمعظمها صلة بالحياة العامة ، إلى إنسانيته ، وعذره أنّه كان " لا يضنّ بشعره عن أن يبذله في مناسبة تتعلّق بصديق أو بزميل أو برفيقة في صباه أو بجماعة خيرية أو طائفية " [٤٣]. ويرفض أحدهم أن يكون الرجل مطبوعاً على المجاملة ، ويردّ تقربه من الآخرين إلى حياته الروحية ومبدئه الأخلاقي [٤٤].

وقد يكون صحيحاً " أنّ حياءه الجمّ وتهذيبه الرفيع والروح الطيبة التي تميّز بها ، والنفس الخيّرة التي شهد له بها الجميع ، والكثير من الخصائص النبيلة التي عرف بها كانت تدفعه إلى أن يردّ الشكر إلى كل من أحسن إليه " [٤٥]، وعندي أن ذلك كلّه لا يسوّغ للشاعر أن يكون معظم شعره في المناسبات ، أو أن يقال إنه " ماكان بوسعه أن يردّ أحداً أو يقصّر في التعبير من شعوره مع خُلّص أصدقائه . . من تهنئة ، إلى مديح ، إلى رثاء ، إلى معاتبة ، إلى مفاكهة . . . " [٤٦].

ويحمل ميخائيل نعيمة على شعر المناسبات في ديوان مطران ، فيقول : " ولقد شعرت وأنا أقلّب الأجزاء الثلاثة من ديوانه الضخم بالكثير من الأسف على تلك القريحة الفيّاضة والديباجة المشرقة والإلمام الواسع بأسرار اللغة وتعاريج علم العروض تنفق جميعًا بإسراف ما بعده إسراف في الرثاء والتعازي والمديح ، وفي التهاني بمولود أو زفاف أو وسام أو عودة من سفر ، وفي تمجيد " الجمعية التشريعية " والدعاية " للغرفة التجارية بالاسكندرية " و " للكشاف ورسالته " . أو في أغراض سياسية عابرة ، ومواعظ زمنية مبتذلة ".(٤٧)

وبعض شعره هذا هزيل كما عند غيره من الشعراء ، ولو أنّه ، في مراثيه وتهانيه ومديحه ، " تنكّب المبالغات المقيتة في وصف المرثي والمهنّأ والممدوح لهان الأمر ، ولكنه — كالذين سبقوه — إذا رثى أو هنّأ أو مدح رفع المرثي والمهنّأ والممدوح إلى حيث لم يرتفع بعد إنسان من لحم ودم ".(٤٨) ويرى زكي المحاسني أنّ مطران قد هام في التجديد " هيامه في الحب ، ولكنّه لم يصل إلى محبوبيه فيهما ، كما كان يتمنّى . فقد اعترضت سبيله في الشعر دواعي المناسبات ، فرثى ومدح وعزّى ، وقال شعرًا في هذه الضروب وأمثالها طوال حياته الأدبية ".(٤٩) ويرى عبد اللطيف شرارة أنّ شعر المناسبات يحتلّ أكبر كمية من منظوماته ، حتى يبدو ديوانه " أشبه بمذكّرات أو يوميات كتبت شعرًا ".(٥٠) ويذهب ميشال جحا إلى أنه لو اكتفى مطران " بالقليل من شعره الصافي الذي جاء عن إحساس وصدق عاطفة لكان قد سبق عصره بحق ".(٥١) وينكر أن يكون قد تميّز عن سواه من الشعراء ، في هذه القصائد ، فهو ، مثلهم ، عبد للمبالغات.(٥٢)

ولا بدّ من القول : إنّه علينا أن ننظر في النص الأدبي ، لا في أخلاق الرجل وصفاته وصداقاته ، فالنص هو الحكم الفيصل فيما إذا كان الشاعر مجدّدًا أو مقلدًا . أما خلق الأعذار والمسوّغات ، فهذا مالا يقبل به البحث العلمي ، وهو أقرب إلى المحاباة والمديح منه إلى أيّ شيء آخر . وصحيح أنه كان صادقًا في كثير من هذه القصائد ، وبخاصة ما قاله في أصفيائه ، ولكن ذلك لا يعني أنه كان مطبوعًا ملهمًا في جملة ما نظم ، وأن قصائده في التهنئة والعزاء والمجاملات " لم تكن شذوذًا عن القاعدة المأثورة فيما يحسن بالشاعر العصري أن ينظم فيه ، لأنها كانت على الأغلب الأعمّ من وحي طبيعته ولم تكن من وحي التكلّف والتقليد ".(٥٣) وهذا حكم عام فيه بعض المحاباة . أما أن تكون قصائد المذهب القديم عصرية فهذا ما لم يقله مطران ذاته ، وقد بيّن ذلك في وثيقته النقدية .

أما التكلّف والتقليد في معظم قصائد المناسبات فهذا واضح أيضًا في ديوانه .

ويبدو التكلّف مثلاً في بعض قصائد المديح ، فإننا نجد فيها بعض الاهتمام بالزخرف البديعي ، يقول مطران في مطلع قصيدة يهنّئ فيها الخديوي عباس الثاني بعد فتح السودان :

النّيلُ عبْدُكَ والمِيـاهُ جَـوارِي ... باليُمْنِ والبَرَكاتِ فيهِ جَـوارِ
أَتَتْهُ بمَعاقِلٍ وجَـوارِي ... وجَعَلْتَهُ مُلْكًا عَـزيزَ جِـوارِ (٥٤)

فبأيّ أمر يختلف هذا الشعر عن مثيله في عصور الانحدار ؟ فالتكلّف واضح في الجناس (جواري — جوار — جواري — جوار) ، ولا نجد مثل هذا التعلّق بالصنعة في شعره الوجداني أو القصصي . ويقول في (رثاء ميشال زكور) نظماً لا يخلو من الجناس والصنعة ، وهو كلام موزون مقفّى ، تشوبه المبالغة والسطحية :

كيفَ قُوِّضْتَ ياعَلَمْ ... وانْطَوَى ذلكَ العَلَمْ ؟
ثَكِلَ الطَّودُ لَيْثَهُ ... فَهْوَ في مَأْتَمٍ عَمَمْ
لَهْفَ نَفْسِي عَلَى الفَقِيـ ... ـدِ فَتَى البَأسِ والكَرَمْ (٥٥)

وفي شعره هذا مبالغات كما في أشعار المحافظين ، ومن ذلك قوله في (رثاء أحمد فتحي زغلول باشا) :

غَاضَ من رَوْعِهِ لِمَصْرَعِكَ " النِّيـ ... ـلُ " وغَضَّتْ من عُجْبِها " الأهْرامُ "
طَالَتِ الفَتْرَةُ العَبُوسُ " بِمِصْرٍ " ... قبْلَ أنْ جاءَ عَهْدُكَ البَسَّامُ
فَهْوَ العَامِلُ المُسَهَّدُ في التَّحْـ ... ـصيلِ والقَوْمُ هاجِعُونَ نِيَامُ
وَهْوَ العَالِمُ الذي يُسْلِسُ الصَّعْـ ... ـبَ فلا شُبْهَةٌ ولا إِبْهَامُ (٥٦)

وتشوبُ بعض هذه القصائد حكم تقريرية باهتة باردة تخلو من العاطفة والإيحاء كقوله في رثاء (نجل المرحوم الوزير يوسف سابا باشا) :

مَافِي الأسَى مِنْ تَفَتُّتِ الكَبِدِ ... مِثْلُ أَسَى وَالِدٍ عَلَى وَلَدِ
كَمْ بَطَلٍ عَاشَ وَهْوَ ذُو صَيَدِ ... فَرَدَّهُ الثُّكْلُ غَيْرَ ذِي صَيَدِ
أَهْوَنُ مِنْ رُزْئِهِ عَلَيْهِ أَذًى ... كِفَاحُ جَيْشٍ وَمُلْتَقَى أَسَدِ (٥٧)

ويتبيّن لنا ممّا تقدّم أنّ في ديوانه نوعين من الشعر : نوعاً تقليديّاً ونوعاً تجديديّاً .

ومن العدل أن نقول : ليس كلّ شعره في المناسبات خالياً من العاطفة والوجدان الحيّ ،

ولكنّ هذا لا يمنع من أن يكون شعر المناسبات غير عصري . ويبدو أنه كان يطمح إلى أن يكون شاعراً عصرياً ،وأنه نشر بعض قصائده في المناسبات ليبيّن بها الفرق بين طريقة المحافظين وطريقته ،ولكننا نراه يتنفس شيئاً فشيئاً في هذا النوع الذي احتلّ الجزء الرابع من ديوانه ، وهكذا يصير علينا أن نرى رأي اللجنة المشرفة على طبع ديوانه ، حين طلبت منه أن تتنحّى شعر المناسبات ،وأن تكتفي بجمع جزء واحد يحتوي على جميل شعره ، ولكنه أبى وأصرّ على أن يُجمع شعره كلّه ،(٥٨) وليته رضخ لأمر اللجنة لكان مطران بحقّ من أكبر شعرائنا المجدّدين .

وإذا كان مطران مجدّداً (٥٩) ، فإن لذلك صلة بقصائده التي لا ترتبط مباشرة بمناسبة ما .(٦٠) ولم يكن التجديد غريباً عليه ،فهو الذي يقول : " أردت التجديد في الشعر وبذلت فيه ما بذلت من جهد ،عن عقيدة راسخة في نفسي ،وهي أنه في الشعر — كما في النثر — شرط لبقاء اللغة حيّة نامية . على أنّني اضطررت ،مراعاة للأحوال التي حفّت بها نشأتي ،ألاّ أفاجئ الناس بكلّ ما كان يجيش بخاطري ، خصوصاً ألاّ أفاجئهم بالصورة التي كنت أوثرها للتعبير لو كنت طليقاً ، فجاريت العتيق في الصورة بقدر ما وسعه جهدي وتضلّعي في الأصول واطّلاعي على مخلّفات الفصحاء ، وتحرّرت منه — وأنا في الظاهر أتابعه — بنوع خاص في الوصف والتصوير ومتابعة الغرض ".(٦١)

وهو يجدّد لأنه يؤمن بضرورة التجديد ،وضرورة أن يخرج الشعر العربي من الابتذال ،وأن يعيش الأديب زمانه ويجاري " أسمى قرائح أعاظم الأدباء من الأجانب الذين أصبحت على اتصال روحي وذهني دائم بل غير منقطع دقيقة واحدة بيني وبينهم ".(٦٢) ويثبت هذا النص أن مطران في دعوته إلى الجديد كان يضع نصب عينيه الأدب الأوروبي ويطمح إلى مجاراته . ولكن هذا لا يعني أنه كان يدعو إلى الخروج على أصالة الشعر العربي ، وإنما يريد (— كما تغير كل شيء في الدنيا — أن يتغيّر شعرنا مع بقائه شرقياً ومع بقائه غربياً . وهذا ليس بإعجاز ."(٦٣) وهذا يعني أن مطران قد استفاد ، في تجديد الشعر العربي ،من ثقافته الأوروبية ،(٦٤) وبخاصة من الشعراء الفرنسيين الرومانتيكيين ،(٦٥) وعلى رأسهم " ألفرد دي موسيه ".(٦٦)

ويبدو لنا ،أن مطران قد أعجب بـ " موسيه "(٦٧) وأحبه ،وتأثر به في أشعاره الأولى ، وله قصيدة في التعريف به كتبها على الصفحة الأولى من ديوان " موسيه " الذي أهداه إلى فتاة ، يقول فيها :

عَاشَ هَذَا الْفَتَى مُحِبًّا شَقِيًّا ... وَقَضَى نَحْبَهُ مُحِبًّا شَقِيًّا
وَبَكَى دَمْعَ عَيْنَيْهِ فِي سُطُورٍ ... جَعَلَتْهُ عَلَى الْمَدَى مَبْكِيًّا
مُنْشِدٌ لِلْغَرَامِ لَمْ يَشْدُ إِلاَّ ... كَانَ إِنْشَادُهُ نُوَاحًا شَجِيًّا
شَاعِرٌ كَانَ عَوْدُهُ بَهْتَ تَشْبِيبٍ ... وَكَانَ الأَنِينُ فِيهِ الرَّوِيًّا
إِنَّ فِي نَظْمِهِ لَحِسًّا لَطِيفًا ... بَاقِيًا مِنْهُ فِي السُّطُورِ خَفِيًّا (٦٨)

ولم يكن كل هذا مجرّد إعجاب من مطران بشاعرية " موسيه " ولكنّ الشاعرين قد عاشا تجربة متشابهة ، فقد أحبّ مطران فتاة نساوية ،(٦٩) ودامت قصة حبه ستّ سنوات ، بدأت حوادثها عام ١٨٩٧ ، وتمت سنة ١٩٠٣م ، أما شطرا هذه القصة فسعادة الحب وشقاؤه ، ومجالها في الديوان ثلاثون وسبع صفحات ،(٧٠) أنهاها بهذا الألم الصارخ بعد أن توفّيت حبيبته نتيجة مرض عضال :

سُرِرْتُ فِي الْعُمْرِ مَرَّةْ ... وَكُنْتِ أَنْتِ الْمَسَرَّةْ
كَانَتْ حَيَاتِيَ رَوْضًا ... وَكُنْتِ فِي الرَّوْضِ نَضْرَةْ
وَكَانَ غُصْنًا شَبَابِي ... وَكُنْتِ فِي الْغُصْنِ زَهْرَةْ
وَكَانَ فِكْرِي سَمَاءً ... وَكَانَ حُبُّكِ فَجْرَةْ
وَكَانَ حُسْنُكِ يُوحِي ... إِلَى يَرَاعِيَ سِرَّةْ...
قَدْ كَانَ هَذَا وَلَكِنْ ... مَضَى وَأَخْلَفَ حَسْرَةْ
فَبِتُّ لاَ شَيْءَ إِلاَّ ... حَالَيْنِ : ذِكْرَى وَعَبْرَةْ(٧١)

وظلّ مطران وفيًّا لهذا الحب الذي أورثه الحزن العميق ، فكتب لحبيبته أجمل أشعاره ، بل كان لهذا " الحزن الذي انطبع في نفسه ، وعاش بين شبابه وكهولته وشيخوخته أثره الكبير في شعره الحزين الذي نبغ فيه كما نبغ في أشعاره الاخرى ."(٧٢)

ولا يعني ذلك أن مطران كان مجرّد ناقل عن " موسيه " أو غيره ، ولكنه وجد في أشعاره ألمًا يشبه ألمه وروحًا تشبه روحه ، فأحبّه وتغلغل " موسيه " في وجدان مطران ؛ فتمثّل أشعاره لأنها لاءمت روحه ووجدانه . ولكنْ ظلّ مطران عربيًّا في روحه وحبه .

وشعره الجديد قسمان : قصصي ووجداني . أما شعره القصصي فإنّه يقوم ، أولاً على تسلسل الأحداث الزمنية ، ووحدة الحدث فيه ضرورية وسهلة التحقيق ، وهي لا تتجاوز ، أحيانًا كثيرة ، وحدة الموضوع ، ولهذا فإنّ توافرها لا يعني بالضرورة توافر

الوحدة العضوية . وشعره القصصي نوعان : اجتماعي وتاريخي .

من شعره القصصي الاجتماعي " شهيد المروءة وشهيدة الغرام "(٧٣)، وهو قصة شعرية مفادها أنّ ذئبًا كاسرًا داهم قرية في الشام، فخرج إليه أهلها واحتشدوا قريبين منه، فبرز لهم الذئب غير خائف، وعيناه تقدحان شررًا، وهو مصمّم على الغزو، ويقع الجمهور في حيرة من أمره :

كُلٌّ يَقُولُ : مَا الْعَمَلْ ؟ لِصَدِّهِ، وَمَا الْحِيَلْ ؟
إِنِ انْبَرَى شُجَاعُ تَرْهَبُهُ السِّبَاعُ
كَانَ اسْمُهُ أَدِيبَا، وَبَأْسُهُ عَجِيبَا ... (ص ٨٤)

وتبدأ المعركة بين الذئب وأديب قبيل الغروب، ثم تسفر عن مصرع الذئب وعودة أديب مخضّبًا بدمه . يفرح أهل القرية بالمنقذ أديب، ويطوفون بجثة الذئب في الساحات ثم يرمونها في خندق مكشوف، فتأكل منها الكلاب ثم تصاب بداء الكلب، ويستطيع الجنود أن يقضوا على الكلاب ويخلّصوا أهل القرية من الداء . ثم يعود بنا الشاعر إلى ساحة المعركة، فقد كانت " لبيبة " خطيبة أديب بين المتفرّجين، ولم تفلح في منع خطيبها من قتال الذئب، فأخذت، بعد المعركة، تهتمّ بجراحه إلى أن ابتدأ العرس وتوافد أهل القرية يردّون لأديب جميل صنعه ولكنّه أخذ يشتكي من ألم مفاجئ، فأحضروا طبيبًا دجّالًا أخذ يداويه دون فائدة، ثم يصاب بداء الكلب، فتبرز أنيابه ويحطّم ما حوله، ثم يخرج عريانًا على وجهه، ويستطيع الحرّاس وأهالي القرية أن يعيدوه من البراري مخضّبًا بدمه و :

كُلٌّ يَقُولُ مَا بِهِ يَسْأَلُ عَنْ مُصَابِهِ
فَصَاحَ شَيْخٌ فِي اللَّجَبْ إِنَّ بِهِ دَاءَ الْكَلَبْ
وَهْوَ شَدِيدُ الصَّرْعِ غَيْرُ طَوِيلِ النَّزْعِ
فَمَوْتُهُ قَرِيبُ وَيَنْتَهِي التَّعْذِيبُ (ص ٩١)

ويُقيّد ويعزل ثم يرسل في طلب لبيبة التي ظلّت على وفائها له، فتقترب منه لتؤنسه، ولكنّ الداء يفاجئ أديبًا بنوبة قوية فيفتك بها وتقع جثّة هامدة على مرأى من الآخرين :

ثُمَّ صَحَا وَأَدْرَكَا مَا قَدْ جَنَاهُ فَبَكَى (ص ٩٣)

وأخذ يخاطبها بألم عظيم :

يَا قُرَّةَ النَّوَاظِرِ	وَبَهْجَةَ الخَوَاطِرِ
لَا تَسْتَطِيرِي جَزَعَا	إِنِّيَ آتٍ مُسْرِعَا
أَلْيَوْمَ يَوْمُ عُرْسِنَا	وَالْمُلْتَقَى فِي رَمْسِنَا
ثُمَّ هَوَى مُعَفَّرَا	وَمَاتَ مَوْتًا مُنْكَرَا
فَشَيَّعَ الزوجَانِ	فِي شَكْلِ مِهْرَجَانِ (ص ٩٣)

ولكنّ مطران لم يكتفِ بهذه النهاية الفاجعة ، وإنّما أحبّ أن يختتم القصيدة بالحكمة فقال :

وَمُنْتَهَى السَّرَّاءِ	كَمُنْتَهَى الضَّرَّاءِ
لَمْ يَسْعَدَا فِي العُمْرِ	فَسَعِدَا فِي القَبْرِ
رَاحَ فِدَاءَ فَضْلِهِ	واسْتَبْسَلَتْ لأَجْلِهِ
كِلَاهُمَا شَهِيدُ	وَمَوْتُهُ حَمِيدُ (ص ٩٣)

هذه قصة شعرية واقعية أخلاقية غرضها تقديس الواجب والحبّ والتضحية والوفاء ؛ بهما أديب يضحّي بنفسه لينقذ أهل قريته ، ولبيبة لا تتخلّى عن حبيبها في محنته . أما الخاتمة فرومانتيكية مأسوية تنتهي بموت الحبيبين .

وتمتاز بعض أبيات القصيدة بالتصوير الحسّيّ المتتابع ؛ فهو يصوّر التفاف أهل القرية حول الذئب تصويرًا واقعيًّا ، كذلك يصوّر الزفاف في القرية قائلاً :

فَالنَّاسُ فِي سُرُورِ	لِلْبَاسِلِ المَشْهُورِ
وَالخَيْلُ فِي اسْتِعْدَادِ	والرَّكْبُ فِي تَنَادِي
وَكُلُّ ذِي مَكَانِ	وَكُلُّ ذَاتِ شَانِ
فِي أُهْبَةِ المَسِيرِ	بِالمَوْكِبِ الكَبِيرِ
يُمَهِّدُونَ لِلْقَدَرِ	وَالمَوْتُ مَدُّ البَصَرِ (ص ٨٩)

ويبدو لنا أنّ هذا الموكب الكبير هو " المهرجان " ذاته الذي شكّله أهل القرية حين تشييع العروسين . ومن تصويره الحسّيّ الراقي صورة أديب حين يصاب بالداء ، فتمزّق أثيابه ويحطّم ما حوله ، ثم يخرج عاريًا يهيم على وجهه في دروب القرية وساحاتها يعوي مرتجفًا ، يسقط مرة ويعدو مرة أخرى ، يدقّ على الأبواب ، فيقلق النائمين ويفزع الساهرين ، وهو يمزج ، في وصفه للمعركة بين التصويرين : النفسي والحسّيّ ، فيقول :

وَالنَّاسُ فِي تَخَوُّفِ مِن هَوْلِ ذَاكَ الْمَوْقِعِ
يَرَوْنَ نَحْوَ الْجَبَلِ ظَلِّيْنِ فِي تَنَقُّلِ
حِيناً عَلَى تلاقِي ثُمَّ عَلَى افْتِرَاقِ
ثُمَّ عَلَى اشْتِبَاكِ ثُمَّ عَلَى انْفِكَاكِ (ص ٨٥)

ويصوّر الآلام النفسية التي كانت تعانيها لبيبة في معركة أديب مع الذئب ، وفي مرضه ،كما يصوّر آلام أديب حين صحا على ما قد جنت يداه ،ويرى أحد دارسيه أنّه في تصويره ، " لا يقصّ لك أنّ فلاناً يحبّ شديد الحبّ ،والآخر يبغض شديد البغض ، والثالث لا يبالي . . وإنما يصوّر لك سلوك الأول والثاني والأخير ،ويجعلك تحكم على كلّ بما ينطبق عليه . " (٧٤)

ويصحّ هذا القول على بعض فقرات القصيدة مما يجعلنا نطمئنّ إلى شاعريته ، ولكنّ النص لا يخلو من بعض العيوب التي تسيء إلى بنيته العضوية ، من ذلك أن العنصر القصصي ، في هذه القصيدة ،حكاية ذات حدث بسيط ، تعتمد على مقدمة ووسط وخاتمة ،ولكنّها لا تقوم على حبكة فنية راقية ،فلا نجد ذروة في العمل ولا عقدة ولا صراعاً داخليًّا حادًّا ،وتسلسل الحدث لا يعني ،وحده ، الوحدة العضوية . ومن عيوبه أنّه لا يخلو من فقرات يقصّها مطران على طريقة السرد المباشر ،من مثل قوله :

وَقَامَ بِارْتِعَاشِ فَوْراً إِلى الْفِرَاشِ
فَاسْتَوْصَفُوا دَجَّالاً بِطِبِّهِ مُحْتَالاً ... (ص ٨٨)

ومنها بعض الفقرات النثرية ، يقول في مطلع القصيدة مخاطباً صاحبة المجلة التي ستنشرها :

سَيِّدَتِي إِنْ تُفْسِحِي لِي بِالْكَلَامِ فَاسْمَحِي
أَقُصُّ على قُرَّاءِ نَشْرَتِكِ الْغَرَّاءِ
بِالنَّثْرِ أَوْ بِالشِّعْرِ أَيُّهُمَا لا أَدْرِي
حَادِثَةً غَرِيبَةْ مَا هِيَ بِالْمَكْذُوبَةْ
أَنْقُلُهَا مُمَثَّلَةْ مُجْمَلَةً مُفَصَّلَةْ
كَمَا جَرَتْ أَمَامِي فِي قَرْيَةٍ بِالشَّامِ (ص ٨٢، ٨٣)

فأيّ فرق جوهري بين هذا النظم ،في هذه الفقرة ،والكلام العادي سوى الوزن ؟

ولعلّ أخطر عيوبها تلك الحكم التي اختتم بها كل قصائده القصصية ، وكأني بالشاعر

قد نظم هذه القصيدة لتؤدّي إلى تلك الحكمة ، فلبيبة شهيدة حبّها وأديب شهيد مؤلّفه ، وإذا ما كان الشاعر ينظم قصيدة ليختتمها بحكمة أو موعظة ، فإنّ ذلك يعني أنّ هذه القصيدة لم تكن نتيجة تجربة ، ولم تكن هدفاً في ذاتها ، وإنما كان الغرض منها التعليم ، ولذلك هي وليدة العقل لا الخيال الخالق . وهذا يعني أنّ هذه الفقرة دخيلة على النص ، لأنّها لم تكن نتيجة النمو العضويّ للبنية الداخلية ، وإنما هي رأي يدليه الشاعر أو يعظنا به ، وهذا يعني أنّ نزع مثل هذه الأبيات لا يضير بوحدة القصيدة ، بل قد يحسن إليها . ومن هنا نجد أنّ هذه القصيدة لا تتمتّع بالبنية العضوية ، ولذلك لا نسلّم برأى مندور الذي يقول : " إنّ خليل مطران يعتبر (كذا) شاعراً معاصراً استطاع حقّاً أن يوفّر للقصيدة العربية الحديثة وحدتها العضوية ، وهي وحدة لا أظنّها تتوفّر (كذا) في يسر للقصائد الغنائية الخالصة التي تبنى من خواطر وأحاسيس متناثرة ، وليس من الضروري أن تخضع لنسق تسلسل محدّد حتمي ، بحيث لا يمكن تقديم بيت فيها عن موضعه أو تأخير بيت ، وإنّما يمكن أن تتوفّر ويجب أن تتوفر في القصيدة ذات الموضوع القصصي أو الدرامي ، مثل قصائد : " فنجان قهوة " و "الجنين الشهيد " و " فتاة الجبل الأسود " و " نيرون " وغيرها ".(٧٥)

وربما كان مندور ينقل الوحدة العضوية عن أرسطو الذي نفى القصيدة الغنائية من كتابه ، على حين أنّ الرومانتيكيين ، وبخاصة " كولردج " ، قد اهتمّوا بها ، وإذا كان مندور يرى " أنّه من الصعب أن نفصل في شعر مطران عناصره الفنية المتداخلة وذلك لأنه يصدر في هذا الشعر عن ملكة مركّبة تجمع بين القصص والدراما والتصوير "(٧٦) ، فإنّ الخيال الشاعري هو الظاهر في البنية العضوية ، ولم يكن توافر القصص والنزعة الحوارية والتصوير ، دون الخيال الثانوي ، عاملاً أساسيًّا فيها .

ومن أجمل قصصه الشعرية الاجتماعية وأطولها وأكثرها تماسكاً " الجنين الشهيد "(٧٧) وهي تتألف من ١١٥ مخمّساً يدّعي الشاعر أنّه حضر وقائعها في مصر . والقصيدة في أربعة مقاطع .

يدور المقطع الأول حول صبية حسناء فقيرة قدمت إلى القاهرة من الصعيد ، فأخذت تتسوّل لتعيل أهلها . ويصوّر الشاعر فقرها ثم جمالها الذي كان يتفتّح شيئاً فشيئاً تصويراً رائعاً . وتبدأ العقدة حين يحاول والداها استغلال جمالها ، فتشير عليها أمّها برغبة والديها في أن تعمل في حانة . وتبدأ عملها باسم جديد " ليلى " اقترحه

والداها كي يخفي أمرها . وشرعت تسقي روّاد الحانة وتجالسهم . ويقبل هؤلاء عليهـا يطلبون رضاها :

فَهَذَا مُعَاطِيهَا وَذَاكَ مُدَاعِبٌ وَهَذَا مُدَاجِيهَا وَذَاكَ مُشَاغِبُ
وَهَذَا مُوَاضِيهَا وَذَاكَ مُغَاضِبٌ وَهَذَا مُبَاكِيهَا وَذَاكَ مُلَاعِبُ
وَكُلًّا تَرَى مِنْهُمْ عَلَى خُلُقٍ رَذْلِ (ص ٢٢٠، ص ٢٢١)

وتعتاد " ليلى " على حياتها الجديدة ، فتحسن التصنع والكذب والخداع ، وتتقن اصطياد الرجال والمال ، وتصبح خبيرة بما يدور في نفوس الذين يجالسونها ، فهي :

تُحَاطِبُ كُلًّا بِالَّذِي فِي ضَمِيرِهِ لِمَا هِيَ تَدْرِي مِن خَفِيِّ أُمُورِهِ
وَتُشْجِيهِ فِي حُزْنِهِ وَسُرُورِهِ وَتُصْطَادُهُ لُطْفاً بِفَخِّ غُرُورِهِ
فَيَفْتُرُ عَنْ حَزْمٍ وَيَسْخُو عَلَى بُخْلِ (ص ٢٢٣)

أما المقطع الثاني فمفاده أنّ " ليلى " كانت تسعى إلى ترك هذه المهنة ، ولكن القدر يهيئ لها فتى نذلاً " جميل " ، أخذ يتقرّب منها ، ثم وعدها بالزواج ، فأوقعها في حبائله ، وذهب كيد " ليلى " ودهاؤها أمام وعده المغري ، ويستطيع جميل أن يصطحب " ليلى " إلى مكان خالٍ ، وهناك يغريها مرة ويهدّدها مرة أخرى ، ويقسم لها بأنه سيكون ، من الغد ، بعلها . ثم يتمكّن من اغتصابها .

وتقع " ليلى " في المقطع الثالث ، فريسة لاستغلال جديد ، فقد أخذ جميل يستلف أموالها ثم يبذّرها ، وهي لا تستطيع أن تردّ له طلباً خشية هجره . ثم أخذ يتفنّن في تعذيبها . وتمضي شهور الحمل والعمل المضني ، فتسوء صحتها وتمرض وتلزم منزلها لأنّها لم تبق قادرة على الإغواء . ولما طلبت منه أن يعيد إليها بعض أموالها لتتداوى وعدها وانصرف إلى غير لقاء . وهكذا تركها حاملاً مريضة جفاها أهلها وازورّ عنها الناس . ولم يجد مطران عند ذلك بُدّاً من أن يصبّ ، على لسان " ليلى " ، جام غضبه على هذا النذل الحقير وعلى المجتمع الذي لا يدين أمثاله :

أَيَهْتِكُ عِرْضَ البِكْرِ وَهْوَ مُخَاتِلُ وَيَسْرِقُ مَا تَجْنِيهِ زَلَّاءُ حَامِلُ ؟
وَيُزْرِي ابْنَةَ المِسْكِينِ وَالعَدْلُ غَافِلُ فَوَاخَجْلَتَا : زَانٍ وَلِصٌّ وَقَاتِلُ
وَيُكْرَمُ بَيْنَ النَّاسِ إِكْرَامَ ذِي نُبْلِ ؟ (٢٤١)

ويشتدّ الداء عليها ، فلا تجد غير ربّها تشكو إليه المرض والجوع وتفريع الأهل والعشيق اللصّ وهذا الحمل غير الشرعي . ثم تخاطب جنينها بلغة ملؤها حنان الأم وألم الثكلى :

فَيَا وَلَدِي الْمِسْكِينَ فَلَذَّةَ مُهْجَتِي ... وَيَا نِقْمَةً عُوقِبْتُ فِيهَا بِنِقْمَةِ
وَمَنْ كُنْتُ أَرْجُوهُ لِسَعْدِي وَبَهْجَتِي ... وَكَانَ يُنَاجِيهِ ضَمِيرِي بِمُنْيَتِي
وَآمُلُ أَنْ يَحْيَا وَيَرْجِعَ لِي بَعْلِي (ص ٢٤٣)

ثم تقع فريسة لصراع نفسي حادّ ، فيؤدّي ذلك إلى إسقاط الجنين ، وتخليصه من حياة ملوءها الفقر واليتم والذلّ والعار .

أما المقطع الأخير — الخاتمة ، فهو وحيد جعله مطران في ستة أشطر :

عَلَى أَنَّ " لَيْلَى " بَعْدَ عَامٍ تَصَرَّمَا ... سَلَتْ وَسَلَا الْمُغْرِي لَهَا مَا تَقَدَّمَا
وَعَاشَ " جَمِيلٌ " نَاعِمَ الْبَالِ مُكْرَمَا ... كَأَنَّهُمَا لَمْ يَسْتَبِيحَا مُحَرَّمَا
إِذَا الْتَقَيَا بِاللَّحْظِ يَوْمًا تَبَسَّمَا ... لِذِكْرَى شَهِيدَيْنِ : الْبَكَارَةِ وَالطِّفْلِ (٢٤٤-٢٤٥)

هذه قصيدة إصلاحية ذات روح رومانتيكية حزينة ، تنتصر للمظلومين والشرف والفضيلة ، وتصف الحدث بشاعرية خلّاقة ، وربما تكون هذه القصيدة من أروع شعره الذي يروي قصص العشّاق ، ويرى أدهم أنّها " خلقت لمطران شهرته الأدبية بين شعراء عصره " (٧٨)، وهي تمتاز بالخيال المجنّح القادر على التصوير ؛ فنحن نلمس الفقر حين يصف الفتاة وهي تتسوّل ، ونقع على البؤس حين يصوّر وضعها ووضع أسرتها ، ونعيش لحظات من الجمال الحسّيّ حين يصوّر أنوثة الفتاة وهي تتفجّر شيئاً فشيئاً (٧٩) ، وهو خبير أيضاً بدخائل النفوس وتشريح العواطف الإنسانية ؛ فهو يرسم لنا رغبة روّاد الحانة في أن تسلك " ليلى " طريق الرذيلة ، لتتاح لكلّ منهم فرصة افتراس هذه " النعجة " :

يُحَاوِلُ كُلٌّ أَنْ يَزِيغَ فُؤَادُهَا ... وَكُلٌّ يُرَجِّي أَنْ يَضِلَّ رَشَادُهَا
يَرُومُونَ مِنْهَا أَنْ تُبِيحَ وِسَادَهَا ... وَيَبْغُونَ طُرًّا بَغْيَهَا وَفَسَادَهَا
سَوَاءٌ لَدَيْهِمْ بِالْحَرَامِ وَبِالْحِلِّ
ذِئَابٌ تُدَاجِي نَعْجَةً لِافْتِرَاسِهَا ... وَتَرْقُبُ مِنْهَا فُرْصَةً لِاخْتِلَاسِهَا
وَلَكِنَّهَا رَدَّتْهُمُ عَنْ مِسَاسِهَا ... تُبَالِغُ فِي تَشْوِيقِهِمْ بِاحْتِبَاسِهَا
وَلَفْتَتِهَا الْغَضْبَى وَمِشْيَتِهَا الْخَزْلِ (ص ٢٣١)

وهو بالمقابل ، لا ينسى أن يصوّر لنا طباع الغانية اللعوب ، فهي تبلغ في زينتها وتصنّعها وكذبها ومعاملاتها مع الروّاد شأناً ، حتى بات يظنّ كلّ من يجالسها أنها لا تعشق سواه :

نَعَمْ ، هِيَ لَيْلَى لَكِنِ الآنَ تَكْـذِبُ ... وَيَكْذِبُ مِنْهَا الحَاجِبُ المُتَحَدِّبُ
وَيَكْذِبُ فِيهَا قَلْبُهَا المُتَقَلِّـبُ ... وَيَكْذِبُ مِنْ بُعْدٍ شَذَاهَا المُطَيَّبُ
عَلَى غَيْرِ مَا ظَنَّتْ بِهَا النَّاسُ مِنْ قَبْلِ
وَتَخْلُقُ زُوراً فِي المَحَاجِرِ أَدْمُعَـا ... وَتَنْشِئُ لَوْناً لِلْحَيَاءِ مُصَنَّعَـا
وَتَنْسُجُ لِلتَّشْوِيهِ فِي الوَجْهِ بُرْقُعَـا ... وَتَبْكِي كَمَا تَفْتَرُّ فِي لَحْظَةٍ مَعَـا
وَتَرْضَى مَعَ الرَّاضِي وَتَأْسَى لِذِي الغِلِّ (٢٣٢و٢٣٣)

يمتزج عاطفة الأمومة بالصراع النفسي الحادّ حين تخاطب " ليلى " الجنين ، وقد قرّرت إسقاطه ، وكأنها تنكر عدالة الأرض ، فتتوجّه إلى السماء ، وهي تطلب من هذا الجنين أن يكون لسان أمّه ساعة الدينونة :

فَإِنْ تَلْقَ وَجْهَ اللهِ فِي عَالَمِ السَّنَى ... فَقُلْ رَبِّيَ اغْفِرْ ذَنْبَ أُمِّيَ مُحْسِنَا
فَمَا اقْتَرَفَتْ شَيْئاً وَلَكِنْ أَبِي جَنَى ... عَلَيْنَا فَعَاقِبْهُ بِتَعْذِيبِهِ لَنَا
وَأَمْطِرْهُ نَاراً تَبْتَلِيهِ ولا تُبْلِي (ص ٢٤٤)

أليس هذا هو رأي مطران ذاته الذي يدين الفساد في المجتمع وينتصر للضعفاء ؟ وسرعان ما يتغلّب الصراع على نفس " ليلى " الأم فتعود إلى نفسها ، فإذا هي سبب الجريمة ، وإذا هي تبرّئ ساحة " جميل " :

كَفَرْتُ بِحُبِّي فِي اشْتِدَادِ تَغَضُّبِي ... فَعَفْوَكَ يَا ابْنِي مَا أَبُوكَ بِمُذْنِبِ
فَقُلْ : رَبِّ أُمِّي أَهْلَكَتْنِيَ لَا أَبِي ... وَأُمِّي زَنَتْ حَتَّى جَنَتْ مَا جَنَتْهُ بِي
فَزِدْهَا شَقَاءً وَاجْزِهَا القَتْلَ بِالقَتْلِ (ص ٢٤٤)

وتمتاز القصيدة بالسبك المتين ، وربما عاد ذلك إلى أنّها مخمّسات ، فقد أبعده ذلك عن تكلف القافية في قصيدة طويلة . وجاءت الخاتمة مقبولة على خلاف من قصص مطران الأخرى . وتقترب البنية ، في هذه القصيدة ، من أن تكون عضوية ، فهي تنمو نموّاً داخليّاً وتسير طبيعيّاً إلى غرضها . وفيها عاطفة واحدة تنحلّ في الأبيات ، وهي عاطفة الغضب على هذا الفساد ، وهي تنمو ، في تصويره للمأساة ، التي تبدأ بهجرة هذه الفتاة " الفلاحية " إلى المدينة وتسوّلها ، وتتدرّج العاطفة حتى تصبّ في الخاتمة . وقد يقول قائل : لقد تعطّل هذا النمو حين انتقل مطران من وصف فقر الفتاة وبؤسها إلى وصف تفجّر أنوثتها ، مما يؤدّي إلى التضاد بين الصورتين . ولكننا نجيب : لم يكن هذا انتقالاً خارجيّاً ، وإنما نموّ داخليّ فرضته طبيعة القصة ، وكأن

مطران قد رأى تعاسة هذه الفتاة الشرقية وبؤسها في هذا الجمال الذي تعرّض لاستغلالين ، استغلال الأهل المادي واستغلال الشاب الجنسي والمادي معـــًا ، وهكذا يكون مطران قد وضع هذه الفتاة وحيدة يحيط بها المستغلون من كل جانـــب ، بالإضافة إلى أننا كنا نلمح الغضب يمتزج بتقديس الجمال والأنوثة في هذه الأبيـــات . وقد يقول قائل : لقد تعطّل هذا النمو في طباع "ليلى" في القصيدة ، فقد كانـــت وديعة طاهرة ساذجة صادقة ، ثم انقلبت ، في الحانة ، إلى غير هذه الصفات . ولكننا نجيب : إنّ وداعة "ليلى" وصدقها مع نفسها لم يفارقاها أبدًا ، وقد كان كذبهـــا وتصنّعها الظاهران للناس سلاحها الذي تدافع به عن وجودها ، في حين أنها كانـــت تشعر ، في دخيلة نفسها ، أنها ضحية المجتمع ، ولذلك راحت تحلم بالخروج من هـــذه الحياة التي أكرهت عليها ، فقبلت بـ "جميل" زوجًا ، وأخذت تحلم بحياة الأسرة السعيدة ، وصدقت معه منذ العهد الأول .

ولم يكن الحدث القصصي والتصوير والحوار — كما يرى مندور — هي الأسباب الوحيدة التي أدّت إلى توافر الوحدة العضوية في القصيدة ؛ فهذه الأسباب متوافرة معًا في كـــل قصصه الشعرية التي تفتقد الوحدة العضوية ،(٨٠) ولكنّ مرونة الشكل — المخمّس ، والخيـال الخالق ، والعاطفة القوية الصاهرة ، والحسّ الرومانتيكي الحزين الذي يتلاءم مع نفســية مطران ، والتماسك الذي يعود إلى اعتنائه بهذه القصيدة ،(٨١) كلّ ذلك ، بالإضافة إلـــى التصوير والحوار ووحدة الحدث ، قد أدّى إلى وحدتها العضوية .

ونخلص إلى القول : إن مطران ، في قصصه الشعرية الاجتماعية ، يقدّس الحـــبّ ويسخط على المنافقين ، وينتصر للمرأة ضحية المجتمع الشرقي ، وهو متأثّر بالرومانتيكيـــة الأوروبية في عرضه للآفات الاجتماعية ، وإن كان يغلب عليه ، أحيانًا ، الوعظ والإرشاد . وشعره الفنيّ منقّح(٨٢) متماسك ، غير أنّ معظم قصائده القصصية تفتقد الوحدة العضويـــة لبعض العيوب ، كالسردية والتقريرية والنثرية والتصوير الخارجي ، وبعض الحكم التي جاءت أقرب إلى الحشو ممّا يعطّل النموّ العضوي الداخلي ، ويجبرنا على أن نصنّف معظم هذه القصائد في وحدة الموضوع مع الاحتفاظ بشاعرية مطران وريادته .

أمّا قصصه الشعرية التاريخية ، فقد استقى مادتها من التاريخين القديم والمعاصـــر ؛ ومن التاريخ المعاصر "فتاة الجبل الأسود"(٨٣) ، وهي تحكي قصة من ثورة "البلقان" على الحكم التركي ، فقد اشتركت النساء مع الثوار في حرب العصابات ضدّ هذا الحكم ، فتفرّق

الجنود في أعالي الجبال يسدّون الطرقات ويعيثون فساداً وظلماً ، ثم ينصبون مدفعاً في رأس الجبل يشلّ حركة الثوار ، ولكنّ فاجأ الجنود هابطٌ في شكل صبيّ أمرد جميل أذاقهم الموت ، فتكالبوا عليه واقتادوه إلى أميرهم الذي حكم عليه بالموت :

فأقصى الفتى عنهُ حُرّاسَهُ ... وشقّ عن الصّدرِ ما يرتدي

وأبرز نهديْ فتاةٍ كعابٍ ... بطرفٍ حييٍّ ووجهٍ ندي

كحقّي لجينٍ بقفليْ عقيقٍ ... وكنزينِ في رصدٍ موصدِ

فكبّر مما رآهُ الأميرُ ... وهلّل أشهادُ ذاك النّدي

وراعهمُ ذانك التوأمانِ ... وطوقاهما من دم الأكبدِ

وونيهما عندما أطلقا ... بعزمٍ إلى ظاهر المجسدِ

كوثب صغار المها الظامئاتِ ... نفرن خفافاً إلى موردِ (ص١٨٢)

ولم يكتف مطران بهذه الحيوية الثائرة ، وإنما راح يصف بقية حسنها وتحدّيها للموت ، فأعجب الأمير بجمالها وشجاعتها ، ثم أمر بتكريمها . ولما انصرفت الفتاة قام مطران يدلي بعظته الختامية على لسان الأمير :

أنُهلكُ شعبًا غزتْ دارهُ ... ثقالُ الجيوشِ فلمْ يخلدِ ؟

خليقٌ بنا أنْ نردّ البلادَ ... ودادًا ومنْ يصطنعْ يسوددِ

فما بلدٌ تفتديه النساءُ ... كهذا الفداءِ بمستعبدِ (ص١٨٢)

ولا شكّ في أنّ هذه القصة الشعرية لم تكن هدفًا في ذاتها ، وإنما كان يدعو أمته ، من خلالها إلى الثورة على المستعمرين ، وهو ، بلا شكّ ، يمجّد نضال المرأة ، وتتمتع القصيدة بعنصرين ضروريين للوحدة العضوية ؛ ففيها مقاطع تصويرية راقية ، وفيها عنصر المفاجأة والدهشة في موضعين : الأول حين هبطت الفتاة وحيدة على الجنود متنكرة بلباس شابّ ، والثاني حين بدت لهم حقيقة هذا الفتى ، فإذا هو فتاة ، لها من الأنوثة ما يعجز الشعر عن تصويره ، وعلى الرغم من ذلك فإنّ القصيدة تفتقد البنية العضوية افتقادًا فنيًّا وعضويًّا : تفتقدها فنيًّا حين تهبط بعض المقاطع إلى النثر والسرد المباشر في مثل قوله :

طمعتْ أمّةُ الجبلِ الأسودِ ... على حكمِ فاتحِها الأيّدِ

وهبّتْ صبيحاتُ أطوارِها ... نواشزَ كالإبلِ الشرّدِ

وأبلى النساءُ بلاءَ الرجالِ ... لدى كلّ معتركٍ أربدِ (ص١٧٩)

فليس في هذه الأبيات من الشعر أكثر مما فيها من النثر . وتفتقدها حين يروح مطران يفسّر ، ببراهين منطقية ، دفاع أهل الجبل الأسود عن حقّهم .

أما العيب العضوي فهو حين راح مطران يمدح الأتراك في منتصف القصيدة ، مما أحدث ضعفاً في بنائها العضوي ، يقول :

وَمَا التُّرْكُ إِلاَّ شُيُوخُ الحُرُوبِ ... وَمُرْتَضِعُوهَا مِنَ المَوْلِدِ

إِذَا أَلْقَحُوهَا الدِّمَاءَ فَلاَ ... نِتَاجَ سِوَى الفَخْرِ وَالسُّؤْدُدِ (ص ١٨٠)

ومن قصصه الشعرية التي استقى مادتها من التاريخ القديم "مقتل بزرجمهر"(٨٤) ، يصف فيها طغيان "كسرى" حين أمر بقتل وزيره الحكيم "بزرجمهر" بعدما قدّم له نصيحة نافعة في حكم الرعية ، وأحضرت الجماهير ، في اليوم المقرّر ، وهي تكظم في نفوسها الغيظ وتظهر السرور . ثم يُساق الوزير ، في حضرة الملك وأعوانه ، وينادي الجلّاد في الجمهور : هل من شافع لـ "بزرجمهر" فيصيح الحاضرون : لا .. لا .. ويرى الملك ، بين صفوف الحضور ، فتاة جميلة سافرة على غير عادة الفرس ، وهي ابنة الوزير جاءت تشهد أمرين : مقتل أبيها وتملّق الجماهير الذليلة ، ويسألها رسول كسرى ، بإشارة من سيّده ، عن سبب سفورها بين الرجال فتجيبه بحكمة مطران :

مَا كَانَتِ الحَسْنَاءُ تَرْفَعُ سِتْرَهَا ... لَوْ أَنَّ فِي هَذِي الجُمُوعِ رِجَالاَ (ص ١٢٣)

ولم يكن مقتل "بزرجمهر" هدفاً لقصته الشعرية ، وإنما كانت الثورة على الحكم الملكي المطلق هدف مطران في أكثر قصائده التاريخية ، ودليلنا على ذلك المقدمة التي يقول فيها : "اشتهر كسرى بالعدل وكان بلا نزاع أعدل ما يكون الملك المطلق اليد في أحكام بلاده . فإن كان ما وصفناه في هذه القصيدة إحدى جنايات مثله في العادلين فما حال الملوك الظالمين ؟"(٨٥)

وفي هذه القصة الشعرية عيوب كثيرة في نموّها الداخلي ، فهو يفتتحها بالوعظ والتقريع والخطابية المباشرة :

سَجَدُوا لِكِسْرَى إِذْ بَدَا إِجْلاَلاَ ... كَسُجُودِهِمْ لِلشَّمْسِ إِذْ تَتَلاَلاَ

يَا أُمَّةَ الفُرْسِ العَرِيقَةَ فِي العُلاَ ... مَاذَا أَحَالَ بِكِ الأُسُودَ سِخَالاَ ؟ (ص ١٢٠)

ويشطر المقطع الرابع جسد القصيدة شطراً معيباً ، فبين إطلالة كسرى البهيّة وجلوسه مع أعيانه سبعة أبيات تفسّر منطقياً طغيان كسرى ، منها :

ماكانَ " كِسْرَى " إِذْ طَغَى فِي قَوْمِهِ إِلاَّ لِمَا خَلَقُوا بِهِ فَعَّالاَ
هُمْ حَكَّمُوهُ فَاسْتَبَدَّ تَحَكُّمــاً وَهُمُ أَرَادُوا أَنْ يَصُولَ، فَصَالاَ (ص ١٢١)

وثمّة فصل آخر في بنية النصّ النامية وذلك حين يتدخّل مطران نفسه فيستنكر ، بعد جلوس الملك ، أن يُساق حكيم فارس " بزرجمهر " كمن أتى منكراً :

" أَبُزُرْجُمْهُرُ " حَكِيمُ فَارِسَ وَالْــوَرَى يَطَأُ السُّجُونَ وَيَحْمِلُ الأَغْــلاَلاَ ؟
" كِسْرَى " أَتُبْقِي كُلَّ قَدَمٍ غَاشِــمٍ حَيًّا وَتُرْدِي الْعَادِلَ الْمِفْضَــالاَ ؟(ص١٢٢)

ويبقى للنص وحدة الموضوع .

أما قصيدته الملحمية " نيرون "(٨٦) ، فهي أطول قصائده ، (٨٧) تتناول قصة من التاريخ الروماني القديم ، تعالج فيها الحكم الفردي المطلق المتمثّل في الطاغية " نيرون " (٨٨) ، يبدؤها بتقريع شعب روما العظيم الذي كان يعبد " نيرون " ، وينصره على ما فيه من صفات لا تؤهّله للقيادة . ويبدأ " نيرون " عهده بالرفق واللين ، ثم يشجّعه على طغيانه أنه لم يجد أحداً يسأله عمّا يفعل ، فأخذ ينفّذ مآربه بإهلاك كلّ من يقف حجر عثرة أمام تدعيم حكمه الفرديّ المستبدّ ، وأول هؤلاء أمه " أغريبين " (٨٩) التي أوصلته إلى السلطة، ثم وقفت ، فيما بعد ، ضد طغيانه ، وها هو ذا مطران يرينا " أغريبين " تتقبّل الموت بشجاعة وقوة :

فَأَشَارَتْ قُبَيْــلاَ لَمْ تَخْتَشِــمْ وَلَهَا وَقْفَتُهَــا تِيهــاً وَجَبْرَا
ثُمَّ قَالَــتْ : دُونَكَ الْبَطْنُ الَّذِي نَكَبَ الدُّنْيَا بِــهِ فَابْقُرْهُ بَقْــرَا (ص ٥٣)

وتبدأ ، بعد ذلك ، سلسلة الاغتيالات من حكام ومقرّبين . واستطاع أن يفسد القوم ويُغيم بعضهم على بعض ، فعمّ الفساد في البلاد ، وأصبح الشجاع جباناً والوفي خؤوناً . ثم يعود بنا مطران إلى الوراء ، إلى " كاليغولا " (٩٠) أمبراطور روما السابق الذي وصل به الطغيان والاستخفاف بأمته وبمجلس الأعيان الروماني إلى أن عيّن حصانه المهرم رئيساً على المجلس ، وهلّل بعض الأعيان لهذه البشرى ، وراح بعضهم يسترضي الجواد حين رُئّس الجلسة ، وأخذ بعضهم يثني على شباب القنصل الجديد وعلى حركاته . ثم يعود بنا إلى " نيرون " الذي اتخذ بطانة له لا ترى إلاّ تمجيده :

قَالَ : بِي حُسْنٌ فَقَالَتْ : وَبِــهِ يَافَقِيدَ الشِّبْهِ ، فُقْتَ النَّاسَ طُــرَّا
فَتَرَقَّى ، قَالَ : إِنِّي مُطْــرِبٌ فَأَجَابَتْ : وَتُمِيدُ الصَّحْوَ سُــكْرَا
فَتَمَادَى ، قَالَ : فِي التَّصْوِيرِ لِــي غُرَرٌ ، قَالَتْ : وَتُؤْتِي الرَّسْمَ عُمْرَا (ص٥٨)

فَتَغَالَى ، قَالَ : فِي التَّمْثِيـلِ لَا شِبْهَ لِي ، قَالَتْ : وتُجْبِي المَيْتَ نَشْرَا
فَتَنَاهَى ، قَالَ : إِنِّي شَاعِـرٌ فَأَجَابَتْ : إِنَّمَا تَنْظُـمُ دُرَّا

ثمّ يقصد " أثينا " الرازحة تحت ثقل حكمه ، فيعترف له أرباب الفن بتفوّقه الإبداعـي ، فيعود إلى " روما " ليستقبله أهلها ليلاً بالزينات والأضواء ، ويستهويه المنظر ، فيوحي إليه فكرة إبداع قصيدة وهي إحراق روما . وفي لوحة الحريق وصف حيوي عضوي . يقول مطران :

فَالمَبَانِي تَتَهَـاوَى وَالجُـذَى تَتَرَامَى وَالدُّمَى تَنْقَضُّ جَمْـرَا
والأَنَاسِيُّ حَيَارَى ذُهَّـلُ غَامَرُوا هَوْلاً وَسَاءَ الهَوْلُ غَمْـرَا
خَوَّضٌ فِي الوَقْـدِ إِلَّا نَفَـرًا تَخِذُوا الأَشْلَاءَ فَوْقَ الوَقْدِ جِسْرَا
وَالضَّوَارِي انْطَلَقَتْ لَا تَأْتَلِـي مَا الْتَقَتْ عَضًّا وَتَمْزِيقاً وَكَسْـرَا
هَجَمَتْ لِلْفَتْكِ ثُمَّ انْهَزَمَـتْ فَزِعَاتٍ سَارِيَاتٍ كُلَّ مَسْـرَى
كَثُرَ اللَّحْمُ شِوَاءً حولَهـا وَتَأَبَّتْ بَعْدَ جَهْدِ الصَّوْمِ فِطْـرَا

ويتحوّل مطران إلى ساخر باكٍ من إبداع " نيرون " وطغيانه . أما المصيبـة ، عنده ، فليست في إحراق " روما " وإهلاك الأبرياء ، ولكنها في هذا الشعب الذي ظلّ ذليلاً ، مما دفع مطران إلى أن يصبّ غضبه على هؤلاء الخانعين فيقول :

لستُ مَحْزُوناً على القَوْمِ وهَـلْ كَبِدٌ تُلْفَى على الأَنْذَالِ حَـرَّى ؟

ولا يكتفي الطاغية بما جنت عبقريته ، وإنما يستغلّ ذلك الحريق للتخلّص مـن أعدائه ، فيتّهم نصارى روما — وكانوا فئة قليلة — بإحراقها ، ثم يطعمهم لجيـاع الوحش في الملعب الروماني الكبير ، فيقدّم لنا مطران لوحة أخرى من طغيان " نيرون " . ولكن هؤلاء النصارى ينتصرون على " نيرون " فيما بعد .

ثم يدلي مطران ، كعادته ، بنصيحته الثورية في نهاية القصيدة :

مَنْ يَلُمْ " نَيْرُونَ " ؟ إِنِّي لَائِـمٌ أُمَّةً لو كَهَرَتْهُ ارْتَدَّ كَهْـرَا
أُمَّةً لَوْ نَاهَضَتْهُ سَاعَـةً لَانْتَهَى عَنْهَا وَشِيكاً وَاشْمَـأَزَّا
فَازَ بِالأُولَى عَلَيْهَـا ، ولَـهُ دُونَهَـا مَعْذِرَةُ التَّارِيخِ أُخْـرَى
كُلُّ قَوْمٍ خَالِقُو " نَيْرُونِهِـمْ " " قَيْصَرٌ " قِيلَ لَهُ أَمْ قِيلَ " كِسْرَى " !

ويعدّ أحدهم هذه القصيدة أول ملحمة في الشعر العربي وخير ما نظمه الخليـل (٩١) وهي " من عيون الأناشيد في الأدب العربي " (٩٢) ، ويقول فيها نجيب جمال الديـن :

" هي ولا شكّ " معلقة العصر " ويجب أن تنقل إلى لغات كثيرة غير العربية ، وتكتب بماء الذهب ". (٩٣)

ويبدو لنا أنّ الغرض العام من هذه القصيدة هو شغف مطران بالحرّية والنضال وثورته على الحكم المطلق والاستبداد وتقريع الخانعين ، وعندي أنّه كان يصوّر وضع وطنه العربي الذي أصيب بهذه الأمراض . أما هاجس القصيدة فواحد وهو تصوير الظلم ورفضه ؛ فهل استطاع الشاعر أن يكوّن قصيدة ذات بناء عضوي من هذه الأبيات المديدة؟

يبدو أن الهاجس في القصيدة واحد والعاطفة واحدة ، يمتزجان منذ مطلعها حتى النهاية ؛ فهو في وصفه الجسدي والخلقي لـ " نيرون " يريد أن يضعنا أمام حقيقة مفادها أنّ هذا الرجل لا يتميّز عن الآخرين بأية صفة تدعو إلى عبادته . وتسير القصيدة في هذا المسار حتى نهايتها . وفي هذا ما يدعونا إلى الاطمئنان لوحدة النصّ ، بالإضافة إلى أنّ في القصيدة كثيراً من العناصر التي تصلح لبناء عضوي داخلي ، منها الخيال الثانوي المتمثّل في تصوير الكوارث والتصوير الساخر . أما تصوير الكوارث فهو في لوحتين : لوحة الحريق ولوحة النصارى ، ومطران مصوّر بارع ؛ فنظرة واحدة على لوحة الحريق ستسمع اندلاع اللهيب الثائر بين الأبيات " واصطخاب حركات العربات وأصوات الانهدام . ثم ستشم رائحة اللحم المشوي المحترق والدم الفائر بين اللهيب ، على الأجساد الميتة وأما ألوان هذه اللوحة فحارة يبرز فيها عنصر الضوء بصورة واضحة "، (٩٤) وتمتزج العاطفة بالصورة وهو يصوّر تصويرًا نفسيًّا هلع الأمهات على فلذات أكبادهن ، وهلع الشيوخ من الموت :

تَرْكُضُ الأُمُّ تُغَنِّي هَلَعًا	وَبَنُوهَا حَوْلَهَا يَبْكُونَ ذُعْرَا
وَيَهُدُّ الكَهْلُ هَدَّ الفَحْلِ فِي	غَرَقٍ وَالْوَقْدُ لا يَأْلُوهُ هَدْرَا (٦٦ص)(٦٧)

وتمتدّ النار إلى الغابات المحيطة بروما ، فتفرّ الحيوانات من مخابئها وجحورها خوفاً من الموت ، ولا يترك مطران ، في هذا القسم من اللوحة ، صغيرة أو كبيرة دون أن يفيها حقّها من الحركة النفسية والتلوين الشعري :

فَهَدَ غَابٍ كُسِرَتْ شِرَّتُهُ	صَارَ كَالْهِرِّ وَمَا يُرْهِبُ فَأْرَا
وَعِلٌ مِنْ شِدَّةِ الْبَرْحِ ارْتَمَى	بِبَقَايَا رَوْقِهِ يَنْطَحُ صَخْرَا
وَرِلٌ أَفْلَتَ من جُحْرٍ فَلَمْ	يُلْفِ مِنْ شَيْءٍ سِوَى الرَّمْضَاءِ جُحْرَا
قُنْفُذٌ أُوقِدَ مِنْ أَشْوَاكِهِ	شِكَّةً لَاحَتْ بِهَا الأَلْوَانُ كُثْرَا

عَقْرَبٌ شَالَتْ زُبَانَى رَأْسِهَا ... وَالذُّنَابَى عَجِلَتْ خَلْجًا وَأَبْرَا

شِبْهَ بَرْقٍ لَاحَ لِلطَّرْفِ وَلَمْ ... يَكُ إِلَّا أُفْقُوَانًا مُسْجَهِرَّا (ص٦٥و٦٦)

أما الوحوش الضارية التي تلتهم النصارى ، فإننا نراها وقد هرعت إلى الأجساد العارية تمزّقها ، وتكاد نسمع طقطقة العظام في أبياته .

أما التصوير الساخر فإنّنا قد رأينا قسماً منه حين عيّن " كاليفولا " حصانه الهرم قنصلاً في مجلس الأعيان ، وهو ذا مطران يسخر من إبداع نيرون حين أبدع الحريق :

هَكَذَا التَّصْوِيرُ أَحْيَا مَا يُرَى ... هَكَذَا التَّطْرِيبُ مَوْتًا أَوْ أَحَرَّى

هَزَّ بِالإِيقَاعِ أَفْلَاكًا وَلَمْ ... يَصْحَبِ العُودُ بِهِ طَبْلًا وَزَمْرَا

هَكَذَا الشِّعْرُ بِلَا قَافِيَةٍ ... خَفَّ وَزْنًا وَجَرَى بِالدَّمِ بَحْرَا

عَظُمَتْ فِتْنَتُهُ مِنْ فَرْطِ مَا ... رَقَّ فَالنَّاسُ أَرِقَّاءُ وَأَسْرَى

لَا كِنَايَاتٌ وَلَا تَوْرِيَةٌ ... إِنَّمَا العَاجِزُ مَنْ كَنَّى وَوَرَّى

مَنْ "كَنِيرُونَ" أَتَى بِالرَّسْمِ لَمْ ... يَسْتَعِرْ صِبْغًا لَهُ أَوْ يُجْرِ حِبْرَا

مُثْبِتًا فِي لَيْلَةٍ مُبْصِرَةٍ ... آيَةً يَمْحُو بِهَا قَوْمًا وَمِصْرَا

بَيْنَمَا تَنْظُرُ رَبَّمَا أَهْلَهُ ... مِلْءُ هَذَا الكَوْنِ إِنْ تُلْفِيهِ صِفْرَا (ص٦٨)

وثمة عيوب في النصّ تسيء إلى بنيته العضوية ، أهمها التزام القافية الواحدة والرويّ الواحد ، على خلاف بعض قصصه الشعرية الطويلة (الجنين الشهيد — شهيد المروءة وشهيدة الغرام . . .) التي نوّع فيها . وقد أدّى ذلك الالتزام إلى إقحام كلمات ميتة نبشت من بطون المعاجم من أمثالها : (طثر) ، (يحذئر) ، (ازمهر) ، (مسبكر) ، (مسجهر) ، (مصمقر) ، (مزبئر) ، (اثبجر) ، (اقمطر) ،(ثبر) (الطمر) .

ومنها إقحام شخصية " كاليغولا " على موضوع " نيرون " ، ولكن يشفع لمطران أربعة أمور في هذا الاقحام : وراثة " نيرون " لـ " كاليغولا " في طغيانه ، وروماني الامبراطورين ، وصورة الذلّ الذي وصلت إليه روما في عهد الملكين ، وتصوير مطران الاتخاذ للجلسة بحضور الحصان .

وتبقى قصيدة " نيرون " ، على الرغم من هذه العيوب الصغيرة ، فتحاً جديداً في الشعر العربي المعاصر .

وهكذا نخلص، من خلال دراستنا لقصص مطران الشعرية، إلى هذه النتائج :

آ — قصصه الشعرية الاجتماعية دعوة إلى الفضيلة وتقديس الحبّ، ويبدو لنا فيها شغفه بالمآسي (شهيد المروءة وشهيدة الغرام — وفاء — فنجان قهوة — طفلان) .

ب — قصصه الشعرية التاريخية ترمز إلى الواقع العربي، وتدعو إلى رفضه والثورة عليه .

جـ — يلجأ في بعض قصصه الشعرية إلى عنصر المفاجأة " فتاة الجبل الأسود "، ويسعى إلى تحليل الشخصيات تحليلاً نفسيّاً " الجنين الشهيد "، ولكن تسلسل الحدث، في أكثر قصائده، زمني، وهو غير ناتج عن الصراع بين العناصر .

د — يجاري في بعض قصصه الشعرية أدب الرومانتيكيين الفرنسيين؛ فهو يصوّر بدقة الألم والأحزان، وتتلاءم روحه الشعرية مع هذا الطابع، وجدنا تلك النزعة قوية، وبخاصة في " حكاية عاشقين — شهيد المروءة وشهيدة الغرام — الجنين الشهيد ".

هـ — قصصه الشعرية موضوعية تسعى إلى غرض سامٍ، كالحرية في " نيرون — مقتل بزرجمهر "، والتضحية والوفاء في " شهيد المروءة وشهيدة الغرام " .

و — تتوافر وحدة الموضوع في قصائده كلّها ، وتقف ، أمام تحقيق الوحدة العضوية في معظمها ، بعض العيوب التي لم يستطع التخلّص منها ، كالحشو والحكم المفروضة على طبيعة النصّ ، وبعض الفقرات النثرية والتقريرية والمباشرة .

أما قصائده الوجدانية فهي نغم حزين، وذكرى جميلة ، وجمال مثالي ، وشعور فيّاض ينطبق عليها قوله :

أَلشِّعْرُ تَلْبِيَةُ الْقَوَا	فِي وَالشُّعُورُ بِهَا مُهِيبُ
وَبِهِ مِنَ الإِيقَاعِ ضَرْ	بٌ لا تُحَاكِيهِ الضُّرُوبُ
هُوَ مَحْضُ مُوسِيقَى وحِسٌّ	ـاتٌ تَصَوَّرُهَا الضُّرُوبُ
هُوَ نَوْحُ سَاقِيَةٍ شَكَتْ	لا قَدْرُ ما يَحْوِي الْقَلِيبُ
هُوَ مَا بَكَاهُ الْقَلْبُ لا	مِقْيَارُ ما جَرَتِ الْغُرُوبُ
هُوَ أَنَّةٌ وَتَسِيلُ مِنْ	جَرَّائِهَا نَفْسٌ صَبِيبُ (٩٥)

وهي تصدر عن عاطفة صادقة ، " فتحسّ بالكلمات تنبض بالمشاعر والعبارات وتخفق بالأحاسيس، وتتصوّر الحياة تنبجس من السطور "(٩٦) ، وتتميّز بالخيال المشرق والتصوير الداخلي، وهي أقرب إلى الرومانتيكية الفرنسية ، وأكثر تأثراً بـ " موسيه " في قوله :

" تذكّري حين يفتحُ الفجرُ الهلوعُ

Rappelle-toi , quand l'aurore craintive

للشّمس قصرَهُ المسحور

Ouvre au soleil son palais enchanté

تذكّري ، حين الليلُ المتأمِّلُ

Rappelle-toi, lorsque la nuit pensive

يمضي حالماً تحتَ نقابِهِ المُفَضَّض ،

passe en rêvant sous son voile argenté ,

حين يدعوك صدرُكِ المختلجُ إلى نداءِ اللّذة

A l'appelle du plaisir lorsque ton sein palpité,

وحين يدعوكِ الظِّلُّ إلى أحلامِ المساءِ

Aux doux songes du soir lorsque l'ombre t'invite

اصغي ففي أعماقِ الغابات

écoute au fond des bois

يُتمتم صوتٌ هاتفٌ

Murmurer une voix :

تذكّري (٩٧)

Rappelle - toi"

ويقول مطران مخاطباً ابنة عمه " نجلا الصباغ " ،وقد أُقيمت ، للحفاوة بها ، حفلة أدبية أهلية ، أنشدها فيها الشاعر ذكريات من أيام الصّبا :

هَلْ تَذْكُرِينَ وَنَحْنُ طِفْـــلاَنِ ... عَهْداً " بِزَحْلَةَ " ذِكْرُهُ غُنْـمُ ؟

إِذْ يَلْتَقِي فِي الكَــرْمِ ظِـلاَّنِ ... يَتَضَاحَكَانِ وَيَأْنَسُ الكَـــرْمُ ؟

هَلْ تَذْكُرِينَ بَلاَءَنَا الْحَسَـــنَا ... حِينَ اقْتِطَافِ أَطَايِبِ العِنَـــبِ

نُعْطِي ابْتِسَامَاتٍ بِهَا ثَمَنَـــا ... وَبِنَا كَنَشْوَتِهَا مِنَ الطَّـــرَبِ (٩٨)

ومطران شاعر الالم في الوجدانيات ،ففيه نفخة من ألم نظيره الفرنسي " موســيه " الذي يقول على لسان " إلهة الشعر La muse " في " الليل في أيــار La nuit de mai " من مجموعته " الليالي Les nuits " :

" أيُّها الشاعرُ ! قبلةٌ ،أنا التي منحتُكَ إيّاها

O poéte ! un baiser, c'est moi qui te le donne

العشبُ الذي أُريدهُ أن يُقتلَعَ من هذا المكان

l'herbe que je voulais arracher de ce lieu

إنّه فراغكَ ،ألَمُكَ إلى الله .

C'est ton oisiveté ; ta douleur est à Dieu

ومهما يكن الهمّ الذي يعانيه شبابُكَ ،

Quelque soit le souci que ta jeunesse endure

فدعْ هذا الألَمَ يتّسعُ ، هذا الجرحَ المقدّس

Laisse- la s'élargir, cette sainte blessure

بعثته سودُ السّرافيين في أعماق قلبكَ

Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du coeur,

فلا شيءَ يجعلُنا عظماءَ مثلَ ألمٍ عظيم "(٩٩)

Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur"

إنه " الألم العظيم " الذي انتقل إلى مطران صاحب " الألم الطيب " ، وهو يخاطب العصفورة المفترية :

يَا مَنْ شَكَتْ أَلَمِي مَعِي — طَيَّتِهِ فِي مَسْمَعِي (١٠٠)

وهو صاحب " الألم الساجي " و " الأسد الباكي " و " جبل الأسى " :

يَكَادُ يَبُثُّ المَجْدَ مَالاَ أَبُثُّهُ — مِنَ السَّقَمِ العَوَّادِ وَالسَّأَمِ الرَّاسِي

أَنَا الأَلَمُ السَّاجِي لِبُعْدِ مَزَافِرِي — أَنَا الأَمَلُ الدَّاجِي وَلَمْ يَخْبُ نِبْرَاسِي

أَنَا الأَسَدُ البَاكِي ،أَنَا جَبَلُ الأَسَى — أَنَا الرَّمْسُ يَمْشِي دَامِيًا فَوْقَ أَرْمَاسِ (١٠١)

وهو صاحب " الشقاء الحبيب " و " ضلالة النعيم " و " وهم الماء " :

حَاشَاكِ بَلْ كُتِبَ الشَّقَاءُ عَلَى الوَرَى — وَالحُبُّ لَمْ يَبْرَحْ أَحَبَّ شَقَاءِ

نِعْمَ الضَّلاَلَةُ حَيْثُ تُؤْنِسُ مُقْلَتِي — أَنْوَارُ تِلْكَ الطَّلْعَةِ الزَّهْرَاءِ

نِعْمَ الشِّفَاءُ إِذَا رَوِيتُ بِرَشْفَةٍ — مَكْذُوبَةٍ من وَهْمِ ذَاكِ المَاءِ (١٠٢)

وتعدّ قصيدة " المساء" (١٠٣) ، من عيون شعره الوجداني ،نظمها سنة ١٩٠٢م (١٠٤) بعد أن أصيب بمرض ظنّ أنه عضال ،فنصحه الطبيب بالسفر إلى ثغر الاسكندرية ، ثم نزل بحيّ " المكس " ، فأصبح سجين داءين ،وهما المرض وهجران الحبيبة ،فقال :

دَاءٌ أَلَمَّ فَخِلْتُ فيهِ شِفَائِي — مِنْ صَبْوَتِي ،فَتَضَاعَفَتْ بُرَحَائِي

يَالَلضَّعِيفَيْنِ! اسْتَبَدَّا بِي وَمَا — فِي الظُّلْمِ مِثْلُ تَحَكُّمِ الضُّعَفَاءِ

قَلْبٌ أَذَابَتْهُ الصَّبَابَةُ وَالجَوَى — وَغِلاَلَةٌ رَثَّتْ مِنَ الأَدْوَاءِ

وَالرُّوحُ بَيْنَهُمَا نَسِيمٌ تَنَهُّدٍ فِي حَالَيِ التَّصْوِيبِ وَالصُّعَدَاءِ
وَالعَقْلُ كَالمِصْبَاحِ يَغْشَى نُورَهُ كَدَرِي وَيُضْعِفُهُ نُضُوبُ دِمَائِي (ص١٤٤)

وانتزعته ، في القصيدة ،عاطفة الألم المركبة من عاملين : المرض وهجر الحبيبة ، وهي تسري في الأبيات جميعها ،ويظهر فيها بشعور مركّب ، " تتداخل في تكوينه عواطف الحزن والألم ،والخوف والهيام ،ومن هنا يمكن القول : إنّ إثارة عاطفة مطران تحتاج إلى مؤثرات متعدّدة مرتبطة بعضها ببعض تقدر كل واحدة على إثارة عاطفة أساسية ،وباجتماعها بعضها مع بعض في تركيب معيّن ، تتولّد عاطفة معقّدة يظهر بها مطران طاوياً إياها في شعره " (١٠٥).

وغلبة هذه العاطفة على القصيدة ، وانحلالها في أبياتها جميعها يذكّرنا بالرومانتيكيين الذين يقدّسون الألم ويقول " موسيه " على لسان إلهة الشعر ، في ليل تشرين الأول "La nuit d'Octobre "

" المرءُ تلميذٌ ،والألم معلّمُهُ ؛

L'homme est un apprenti, la douleur est son maître;

وما لم يتألّمْ فإنّه لا يعرف نفسَهُ .

Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert,

إنّهُ لقانونٌ قاسٍ، ولكنه قانونٌ سامٍ ،

C'est une dure loi, mais une loi suprême,

عتيقٌ كما العالَمُ والحتمية

Vieille comme le monde et la fatalité,

ذلك الذي يُوجِبُ علينا أن نتلقّى معمودية البُؤْس

Qu'il nous faut du malheur recevoir le baptême,

وأن نشتري كلّ شيء بهذا الثمن الحزين .

Et qu'à ce triste prix tout doit être acheté.

وتحتاجُ المواسم إلى أن تزهر كي تنضج ؛

Les moissons , pour mûrir , ont besoin de rosée;

ويحتاج المرءُ إلى الدموع كي يحيا ويحسّ ،

Pour vivre et pour sentir, l'homme a besoin des pleurs;

ولرمز الفرح غصنٌ مُهَشَّـــم ،

La joie a pour symbole une plante brisée,

مُبَلَّلٌ بالقطرِ مُجَدَّلٌ بالأزهـار ." "

Humide encor de pluie et couverte de fleurs (106).

ويهبّ الألم من كل مسار ليصبّ في قصيدة "المساء" ، فتنمو الصورة النفسية شيئاً فشيئاً ، وتمتزج ، من خلالها ، العاطفة التي تنحلّ في صور القصيدة ، فنراها في صور المرض والشفاء ، وفي صور القوة والضعف ، وفي صور اللقاء والهجران ، وتغدو القصيدة صورة نفسية واحدة " تعطي فكرة على مقدرة الشاعر في إخراج مكنونات فؤاده إلى العالم الخارجي بصورة تلفت النظر . فهو في فترة من فترات الألم الحاد يطلع علينا بهذه اللوحة المعبّرة عن انفعالات نفسية حادة عاناها مطران وسكبها ألواناً على ريشته" (١٠٧) ، ولا يبقى أمام الشاعر إلاّ أن يتحدّث إلى حبيبته التي هجرته بهذا الهمس النفسي :

هَذَا الَّذِي أَبْقَيْتِهِ يَامُنْيَتِـــي مِنْ أَضْلُعِي وَحَشَاشَتِي وَذَكَائِـــي

عُمْرَيْنِ فِيكِ أَضَعْتُ لَوْ أَنْصَفْتِنِـــي لَمْ يَجْدُرَا بِتَأَسُّفِـي وَبُكَائِـــي

عُمْرَ الْفَتَى الْفَانِي وَعُمْرَ مُخَلَّـــدٍ بِبَيَانِهِ لَوْلَاكِ فِي الأَحْيَـــاءِ

فَغَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ كَذِي جَهْلٍ وَلَـــمْ أَغْنَمْ كَذِي عَقْلٍ ضَمَانَ بَقَـــاءِ (ص١٤٤)

وتشكّل الأبيات لوحة متكاملة ، تنحلّ فيها عاطفة واحدة تدفعها إلى النمو الوظيفي العضوي من خلال صراع داخلي حادّ ؛ فحبيبته كوكب ضياء ، لكنها تضلّ من تهديه ، وهي المورد العذب ، لكنها تهلك من يردها ، وهي الزهرة ذات الرائحة الطيبة ، لكنها تميت من يستنشقها :

يَاكَوْكَباً مَنْ يَهْتَـدِي بِضِيَائِـــهِ يَهْدِيهِ طَالِعُ ضِلَّةٍ وَرِيَـــاءِ

يَامَوْرِداً يَسْقِي الْوُرُودَ سَرَابُـــهُ ظَمَأً إِلَى أَنْ يَهْلِكُوا بِظَمَـاءِ

يَازَهْرَةً تُحْيِي رَوَاعِيَ حُسْـــنِهَا وَتُمِيتُ نَاشِقَهَـا بِلَا إِرْعَـــاءِ (ص١٤٤)

ويشتدّ الصراع بين قوتي الانهزام والثبات في سريرة الشاعر ، وتتراجع آماله شيئاً فشيئاً لتحلّ محلها أمواج اليأس ، بحيث لا يبقى لشفائه من مرضه أيّ معنى إذا كانت الحبيبة بعيدة عنه :

إِنِّي أَقَمْتُ عَلَى التَّعِلَّةِ بِالْمُنَـــى فِي غُرْبَةٍ قَالُوا : تَكُونُ دَوَائِـــي

إِنْ يَشْفِ هَذَا الْجِسْمَ طِيبُ هَوَائِهَا أَيُلَطِّفُ النِّيرَانَ طِيبُ هَـــوَاءِ ؟

أَوْ يُمْسِكِ الحَوْبَاءَ حُسْنُ مُقَامِهَا ... هَلْ مَسْكَةٌ فِي الْبُعْدِ لِلْحَوْبَاءِ؟
عَبَثٌ طَوَافِي فِي الْبِلَادِ وَعِلَّةٌ ... فِي عِلَّةٍ مَنْفَايَ لِاسْتِشْفَاءِ (ص١٤٥)

ولم يبقَ ،بعد هذه العبثية النفسية ،أمام آلام الشاعر المتكاثرة عليه ،سوى أن تدفعه إلى الطبيعة ، فتنحلّ فيها على الطريقة الرومانتيكية ، ونصل ، نتيجة ذلك ، إلى حالة من الحس الوجداني تنبعث من البحر والرياح والصخر الأصم والمساء والأفق :

مُتَفَرِّدٌ بِصَبَابَتِي ، مُتَفَرِّدٌ ... بِكَآبَتِي ، مُتَفَرِّدٌ بِعَنَائِي
شَاكٍ إِلَى الْبَحْرِ اضْطِرَابَ خَوَاطِرِي ... فَيُجِيبُنِي بِرِيَاحِهِ الْهَوْجَاءِ
ثَاوٍ عَلَى صَخْرٍ أَصَمَّ وَلَيْتَ لِي ... قَلْباً كَهَذِي الصَّخْرَةِ الصَّمَّاءِ
يَنْتَابُهَا مَوْجٌ كَمَوْجِ مَكَارِهِي ... وَيَفُتُّهَا كَالسُّقْمِ فِي أَعْضَائِي
وَالْبَحْرُ خَفَّاقُ الْجَوَانِبِ ضَائِقٌ ... كَمَداً كَصَدْرِي سَاعَةَ الإِمْسَاءِ
تَغْشَى الْبَرِيَّةَ كُدْرَةٌ وَكَأَنَّهَا ... صَعِدَتْ إِلَى عَيْنَيَّ مِنْ أَحْشَائِي
وَالأُفُقُ مُعْتَكِرٌ قَرِيحٌ جَفْنُهُ ... يُغْضِي عَلَى الْغَمَرَاتِ وَالأَقْذَاءِ (ص١٤٥)

وهكذا يؤدّي الصراع الداخلي إلى حلول الشاعر في الطبيعة وحلولها فيه ،فيخلع وجدانه عليها ،ويقصّ على البحر حزنه وألمه ، " فرياح البحر الهوجاء صدى لاضطراب خواطره . والصخرة الصماء ينتابها موج كموج مكارهه ، والبحر خفّاق الجوانب ضائق كمداً كصدر الشاعر ساعة الإمساء ، وكدرة البرية صاعدة إلى عينيه من الأحشاء ، والأفق معتكر قريح الجفن ".(١٠٨)

ويعلو إيقاع الصراع شيئاً فشيئاً إلى أن نصل إلى هذا الغروب النفسي الدامي الذي يودّع الحياة تاركاً لليل الكئيب فرصة لوجوده ،وتصبح هذه اللوحة عبرة لمن يعتبر ، فإذا الشمس تسعى إلى مصرعها عند الأصيل ،والأضواء تقبل عند الشفق على مأتم حزين ، وكأن هذا المقطع دفقة طبيعية قبل السكون الأخير ،مما يجعل إيقاع الصراع عالياً في هذه الأبيات :

يَا لِلْغُرُوبِ وَمَا بِهِ مِنْ عِبْرَةٍ ... لِلْمُسْتَهَامِ! وَعِبْرَةٍ لِلرَّائِي!!
أَوَلَيْسَ نَزْعاً لِلنَّهَارِ وَصَرْعَةً ... لِلشَّمْسِ بَيْنَ مَآتِمِ الأَضْوَاءِ؟
أَوَلَيْسَ طَمْساً لِلْيَقِينِ وَمَبْعَثاً ... لِلشَّكِّ بَيْنَ غَلَائِلِ الظَّلْمَاءِ؟
أَوَلَيْسَ مَحْواً لِلْوُجُودِ إِلَى مَدًى ... وَإِبَادَةً لِمَعَالِمِ الأَشْيَاءِ ؟
حَتَّى يَكُونَ النُّورُ تَجْدِيداً لَهَا ... وَيَكُونَ شِبْهَ الْبَعْثِ عَوْدُ ذُكَاءِ (ص١٤٦)

ويخفت إيقاع الصراع منحدرًا إلى النهاية مع خاتمة القصيدة التي هي أشبه بإيقاع جنائزي، تشترك فيه الطبيعة والإنسان، فإذا السحاب مخضّب بالدماء، والغمام يهمي بالدموع الحمراء، والشمس في شفق يسيل نضاره فوق العقيق على ذرى سوداء، وكأنّ كل ما في الطبيعة يشارك الشاعر في "المساء"، حين تذكر حبيبته التي هجرته :

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ وَالنَّهَارُ مُوَدِّعٌ ... وَالْقَلْبُ بَيْنَ مَهَابَةٍ وَرَجَاءِ
وَخَوَاطِرِي تَبْدُو تُجَاهَ نَوَاظِرِي ... كَلْمَى كَدَامِيَةِ السَّحَابِ إِزَائِي
وَالدَّمْعُ مِنْ جَفْنِي يَسِيلُ مُشَعْشَعًا ... بِسَنَى الشُّعَاعِ الْغَارِبِ الْمُتَرَائِي
وَالشَّمْسُ فِي شَفَقٍ يَسِيلُ نُضَارُهُ ... فَوْقَ الْعَقِيقِ عَلَى ذُرىً سَوْدَاءِ
مَرَّتْ خِلَالَ غَمَامَتَيْنِ تَحَدُّرًا ... وَتَقَطَّرَتْ كَالدَّمْعَةِ الْحَمْرَاءِ
فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ ... مُزِجَتْ بِآخِرِ أَدْمُعِي لِرِثَائِي
وَكَأَنَّنِي آنَسْتُ يَوْمِيَ زَائِلًا ... فَرَأَيْتُ فِي الْمِرْآةِ كَيْفَ مَسَائِي (ص١٢٦)

ويبدو لنا، من دراسة هذه القصيدة، أنّها مثال رائع من شعره العضوي ؛ فهي بناء عضوي متماسك يضمّ موضوعًا واحدًا، هو "المساء"، وتلفّه نزعة وجدانية تصهر عواطف الشاعر، وتحلّها في الكائنات الأخرى، وعاطفته موكبة ؛ فهي تجري، منذ بداية القصيدة في مسارين : مسار الألم الناتج عن المرض، ومسار الحزن الناتج عن هجران الحبيبة. ويتداخل هذان المساران متفاعلين في الصراع النفسي الذي تحدّثنا عنه إلى أن يؤدّي ذلك إلى انتصار عاطفة الحزن وهيمنتها على القصيدة، ولكن ذلك الانتصار لا يعني أن تتخلّى عاطفة الألم عن وظيفتها في القصيدة، لأنّها قد انصهرت بتلك ممّا يؤدّي إلى استحالة الفصل بين العاطفتين، وتبقى عاطفة الألم دافعًا للحزن النفسي ورافدًا أساسيًّا في وظيفته، ومن هنا نجد الصراع بين المسارين وظيفيًّا موكبًا، وهذا خلاف الآراء المستعجلة التي قرّرها أدونيس حين اتهم قصيدة المساء بالتكلف في بعض القوافي ومتابعة البيان العربي والنثرية والانفعال لا الفعل[109]، و"الأسد الباكي"[110] مثال آخر على قصائده الوجدانية التي تتمتع بوحدة عضوية.

ونخلص، من دراستنا لديوان مطران، إلى النتائج التالية :

١— إن مطران أوّل المجددين في النقد والشعر[111]، وإن كان بعضهم يراه مجدّدًا في بعض شعره[112]، أو في وحدة الموضوع[113]، ولكنه استطاع أن يخلّص النقد والشعر من عيوب كثيرة وأن يتجه بهما نحو المعاصرة. ويُؤخذ عليه أنه كبت طبيعته الرومانتيكية مسايرة

للمحافظين على الرغم من أنه كان يؤمن بالتجديد ويقدر عليه .

٢ — وعدّه بعضهم ممهداً للرومانتيكية [١١٤] أو رائداً لها [١١٥] ، وعده بعضهم شاعر الرومانتيكية الأول ، [١١٦] ولكن مطران — كما رأينا — لم يكن رومانتيكياً خالصاً وإن تأثر بهذا المذهب ، ففي ديوانه كمية كبيرة من القصائد لا تتفق مع هذا المذهب ، وقد ظلّ الأسلوب في بعض أشعاره الجديدة تقليدياً " مضمون رومانتيكي وشكل كلاسيكي " ، وإن كان قد دعا إلى الخروج على هذا الأسلوب ، [١١٧] ولا يخلو ديوانه من بعض القصائد الرومانتيكية الخالصة (المساء — الأسد الباكي — الجنين الشهيد) ، ولكنها قليلة جداً بالقياس إلى مجموع شعره . أما ملامح الرومانتيكية كالذاتية ، وتقديس الحب ، والوصف الوجداني ، والحلول في الطبيعة ، فإننا نجدها في كثير من شعره الجديد .

٣ — وكان في شعره الجديد يجاري المدرسة الرومانتيكية الفرنسية التي تأثر بها ، فأقام مفهوم المعاصرة ، ولم يكن تأثره هذا على حساب أصالته ، فقد هضم ما قرأ ، ثم استقى من الأدب الأوروبي ما يتلاءم مع طبيعة الواقع العربي ، فنسج قصصه الاجتماعية على طريقة الشعر الأوروبي ، ولكنه استقى مادتها من واقعنا . أما قصصه التاريخية التي استعار مادتها من تاريخ غير عربي (نيرون — فتاة الجبل الأسود — مقتل بزرجمهر) ، فقد كانت ترمز إلى الحكام المستبدين ، وكان يستهدف منها الإشارة إلى تقييد الحريات .

٤ — وشعره نوعان تقليدي لا يختلف فيه كثيراً عن معاصريه ، وجديد (وجداني وقصصي) كان نتيجة لثقافته الواسعة ، وبه تميّز عن معاصريه .

٥ — وشعره الغزلي متأثر بالشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر ، وبخاصة الشاعر " موسيه " وقد رسم مطران قصص الهوى في نفوس غيره واستعار قلوب الناس ليرسم ما في قلبه ، فالتقت عنده الذات بالموضوع وما هو خاص بما هو عام ، ففصل القصيدة عن ذاته ، وأبعدها قليلاً عن الغنائية . وهو من الذين يقدّسون الحب والمرأة .

٦ — وإنه أول من نادى بوحدة القصيدة في الشعر العربي المعاصر ، وأراد منها أن تعالج موضوعاً واحداً ، وتجربة نفسية متكاملة ، وأن " تكون وحدة تامة على طريقة الغربيين " [١١٨] وطبقها في شعره . ولكن الوحدة التي نادى بها ، في نقده ، أقرب إلى وحدة الموضوع منها إلى الوحدة العضوية .

وثمّة عيوب في شعره تدفعنا إلى أن نصنّف قصائده في " وحدة الموضوع " ، منها أنّه كان يسرد القصة الشعرية بشكل تقريري في معظم الأحيان ، وفي بعضها مقاطع أقرب إلى النثر الموزون منها إلى الشعر الإيحائي ، وفيها تصوير خارجي . هكذا يتطابق نقده وشعره على الرغم من أنّ بعض قصائده ترتفع إلى مصاف الوحدة العضوية ولكنها قليلة جدًّا بالقياس إلى مجموع قصائده في ديوانه الكبير .

ومطران ذو منزلة كبيرة في شعرنا المعاصر ، فطه حسين يراه " زعيم الشعر العربي المعاصر وأستاذ الشعراء العرب المعاصرين ، لا يستثني منهم أحدًا ، ولا يفرّق فيهم بين المقلّدين والمجدّدين "[(١١٩)] ، وهو " أمير الأخلاق في الشرق وشاعر القرن العشرين بغير نزاع ونابغة جيله ومفخرة زمانه "[(١٢٠)] .

وأثر مطران في شعراء جيله[(١٢١)] ، وفي جماعة " الديوان " و " المهجر " و " أبوللو " والشعر المعاصر[(١٢٢)] ، وفي أحمد زكي " أبو شادي " خاصة[(١٢٣)] ، فهو يعترف بأنّ أثر مطران في شعره عميق ، فيقول : " وصفوة القول أنّ أثر مطران في شعري هو أثر عميق لأنّه يرجع إلى طفولتي الأدبية ويصاحبني في جميع أدوار حياتي ، وإذا كان استقلالي الأدبي متجلّيًا الآن في أعمالي فهو في الوقت ذاته يمثّل الاطراد الطبيعي للتعاليم الفنية التي تشرّبتها نفسي الصبية من ذلك الأستاذ العظيم وما زالت تحرص عليها نفسي الكهلة الوفية ناظرة إلى آثار الصّبا وإلى معلّمي الأوّل بحنان عميق هو أشبه الشعور بالتقديس والعبادة "[(١٢٤)] .

ومن الشعراء الذين نطمئنّ إلى أن نصنّفهم في مجموعة مطران ، شاعرية و " وحدة موضوع " في القصيدة ، الأخطل الصغير — بشارة الخوري (١٨٩٠–١٩٦٨م) في أكثر ما نظم ، ومعروف الرصافي (١٨٧٧–١٩٤٥م) في بعض قصصه الشعرية التي تتوافر فيها وحدة الموضوع ، وعبد الرحمن شكري (١٨٨٦–١٩٥٨م) في بعض شعره الوجداني ، وأحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢–١٩٥٥م) . أمّا العقّاد فهو من النقاد الشعراء الذين توافرت وحدة الموضوع في نقدهم وشعرهم ، وهو من أقوى الذين ناضلوا في سبيل تحقيق وحدة القصيدة العربية ، ولذلك نتوقّف عند هذه الظاهرة في نقده وشعره .

جـ ـ وحدة القصيدة عند العقاد :(١٢٥)

كانت الثقافة الأوروبية(١٢٦)، وبخاصة الانكليزية منها هي الغالبة على فكر العقاد ونقده،(١٢٧) وكان تأثره بالرومانتيكية(١٢٨) واضحاً، وبخاصة " هازلت "(١٢٩)، و " كولردج "(١٣٠)، و " مجموعة الكنز الذهبي "(١٣١). ويعترف العقاد بأثر هذه الثقافة في مدرسته التي " أوغلت في القراءة الانجليزية ولم تقصر قراءاتها على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الانكليز لم تنسَ الألمان والطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلّها استفادت من النقد الانكليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى، ولا أخطىء إذا قلت: إنّ " هازليت " هو إمام هذه المدرسة كلّها في النقد لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد "(١٣٢).

ولا يعني كلّ ذلك أنّ الأدباء المصريين كانوا مقلّدين، فالعقاد يرى أنّ مدرسته مستفيدة من " هازلت " " مهتدية على ضيائه، ولها بعد ذلك رأيها في كل أديب من الانجليز كما تقدّره هي لا كما يقدّره أبناء بلده، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التي تستحق اسم الفائدة "(١٣٣).

وكان لهذه الثقافة دور كبير في أن يطّلع العقاد على وحدة القصيدة، وينادي بها ويدافع عنها. ولكنّ الباحث لا يصل إلى مبتغاه إذا أراد الحقيقة في النقد الذي تناول العقاد في هذه الظاهرة؛ فقد انقسم النقّاد إلى فئتين: فئة حاولت بكلّ ما في جهدها أن تنكر على العقاد فهمه للوحدة العضوية، وفئة حاولت أن تردّ كلّ إبداع إليه، وأن تجعل منه أسطورة ممّا أدّى إلى تزييف النقد الذي تعرّض لوحدة القصيدة عند العقاد، ولا يبتعد رجاء النقاش عن الحقيقة حين يرى أنّ العيب " الذي يمكن أن نحسّه بسهولة في آراء أنصار العقاد وتلاميذه هو أنهم متحمّسون لكلّ شيء يكتبه العقاد ولكلّ شيء يقوله، فقد كان العقاد شخصية قوية مسيطرة، وكانت هذه الشخصية القوية المسيطرة تفرض على كلّ الذين يلتفّون حولها نوعاً من الإعجاب أشبه بالإعجاب الصوفي الذي يفقد فيه الوعي سيطرته على الإنسان، ويفقد فيه التفكير المنطقي قدرته على التحكّم في الآراء وتنقيتها من العناصر العاطفية المفروضة عليها "(١٣٤).

ولذلك علينا أن نحترس من الآراء التي طرحت في المعركتين اللتين دارتا حول وحدة القصيدة، الأولى بين مندور وأنصار العقاد، والثانية بين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من جهة، والعقاد وأنصاره من جهة أخرى.

أما المعركة الأولى فقد كانت موضوعية على الأقلّ من جانب مندور الذي أنكر وجـود الوحدة العضوية في الشعر الغنائي ؛ فالقصيدة الغنائية ، عنده ، مبنية على خواطـر وأحاسيس ،والوحدة العضوية " لا تكاد تُتصوّر في الشعرالغنائي الخالص الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدّد ، وإنما تُتصوّر هذه الوحدة العضوية في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية "(١٣٥) . ويرى ، بناء على ماسبق ،أنّ ما قام به العقاد من تقديم وتأخير في قصيدة شوقي عمل تعسّفي(١٣٦) ، وهو مقياس غير مجدٍ لأن الوحدة العضوية " لا تكون إلاّ في فنون الأدب الموضوعي كفن المسرحية ، وفن القصة والأقصوصة . . . وأما الشعر الغنائي الخالص ، أي شعر الوجدان فمن أكبر التعسّف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقديمًا أو تأخيرًا في نسق أبياتها "(١٣٧) .

ويؤكّد مندور بطلان مقياس التقديم والتأخير في القصيدة الغنائية ، وذلك بعـد أن يصنع مع أحد طلابه (إبراهيم حمادة) ،بقصيدة من قصائد العقاد(١٣٨) أكثر ممّـا صنع العقاد بقصيدة شوقي ،ويرى مندور ، بناء على ما سبق ،أنّ " وحدة الغرض قـد أخذت تختلط بعد ذلك عند العقاد وغيره من نقادنا المحدثين بما سمّوه " الوحـدة العضوية " أي بناء القصيدة بناء هندسيًّا بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائـن العضوي الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر . "(١٣٩)

ويردّ عبد الحي دياب ،وهو من أشد المدافعين عن العقاد حماسة ، على مندور ، فلا يوافقه على أن العقاد قد اختلطت عليه الوحدة العضوية ، لأن الواقع — في رأيـه — يناقض ذلك .(١٤٠) ولكنّه يوافقه على أن الشعر الغنائي يعتمد على الصور الشعرية ،غير أنه يرى " أنّ هذه الصور الشعرية لها وظيفة في القصيدة بحيث تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى ،كي تحدث الأثر الذي يهدف (كذا) إليه الشاعر ، ولا يتيسّر للصورة تأدية وظيفتها إلاّ إذا وقعت موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري ، بحيـث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكماله ،ومن هنا يكون موضوع القصيدة ذا وحدة عضويـة أيضاً ،أي وحدة حيّة كاملة ،فتؤدّي الصور الجزئية وظيفتها في داخل نطاق هذه الوحـدة بتعاونها معًا على خلق الأثر المقصود ، وتخضع القصيدة في ذلك لروح داخلية أيضـا ، يخلقها الشاعر حين يلحظ برهف إحساسه الفني وحدة الموضوع ووظيفة أجزائه "(١٤١) .

وهو يرفض أن يكون شعر العقاد دليلاً " على عدم صدق المبدأ النقدي " وذلك علـى

فرض أنّ شعره لاتتحقّق فيه الوحدة العضوية كما يقول الدكتور مندور "(١٤٢). وفي تصوّر ديباب أنّ القصيدة التي أتى بها مندور وقدّم له فيها وأخّر تلميذه " لاتنهض دليلاً على أنّ شعر العقاد تعوزه الوحدة العضوية ، لأنها قصيدة من عشرات القصائد التي ضمّها ديوان " هدية الكروان " وما " هدية الكروان " إلاّ ديوان من عشرة دواوين للعقاد "(١٤٣).

ثم يرفض دياب ترتيب مندور وتلميذه ، لأنّ القصيدة تتمتّع بوحدة عضوية ، وهي مستقيمة القراءة ، والأبيات " لايمكن أن تحدث أثرها الذي يهدف (كذا) إليه الشاعر من قصيدته إذا نحن غيّرنا وبدّلنا كما فعل الدكتور مندور في البيت الأول الذي قضى عليه بالبيت التاسع "(١٤٤) وهو لايوافقه على هذا الترتيب ، لأنّه لايؤلّف وحدة ولا يوائم ذوقه ، كما لايوافقه على الترتيب بين شطرات الأبيات المختلفة ، ويدّعي " فساد الترتيب الأخير وأصالة الترتيب الأول ، ترتيب الشاعر لعمله الفني "(١٤٥).

تتضمّن هذه المعركة أموراً ثلاثة : عضوية القصيدة الغنائية الخالصة ، ومقياس ترتيب أبيات القصيدة الذي أحدثه العقاد في " الديوان " ، والوحدة التي فهمها العقاد .

أما من حيث الوحدة العضوية في الشعر الغنائي الخالص ، فإنه يبدو لنا أنّ النزعة القصصية والحوارية تساعد على تحقيق الوحدة العضوية ، وأنّ بعض الشعر الأوروبي الرومانتيكي الغنائي يشتمل على هذه النزعة ،(١٤٦) وهو بطبيعته يختلف عن الشعر الغنائي العربي ، ولكنّ ذلك لاينفي مطلقاً أن تتحقّق هذه الوحدة في الشعر الغنائي الخالص إذا كان الشاعر خلاّقاً كما رأينا في قصيدة " المساء " لمطران .

أما من حيث إعادة ترتيب أبيات القصيدة ، فقد رفض مقياس العقاد هذا عدد من النقاد ، منهم شوقي ضيف الذي يرى ، في ردّه على صنيع العقاد ، أنّ التفكك ليس في شعر شوقي وحده ، وإنما هو في طبيعة الشعر العربي ، والعقاد يستغلّ ذلك ، وهو يعلم أنّ الأبيات يستقلّ بعضها عن بعض ، " وهي لذلك يمكن أن يغيّر نسقها في كل قصيدة من قصائده ، فإن كان ذلك عيباً فهو عيب عامّ في الشعر العربي جميعه منذ العصر الجاهلي حتى عصر شوقي ونظرائه "(١٤٧). ويرى مصطفى السحرتي ، في دفاعه عن قصيدة شوقي ، أنّها " من القصائد الوجدانية وأبياتها تبعت من وحي الأسى ، فعدم وجود النقلة المنطقية في مثل هذه القصائد لايعيبها ، وهذا ما يراه بعض نقاد الشعر الحديث "(١٤٨).

ونرى من حيث الترتيب أنّ القصيدة المبنية على التوهّم هي — كما يقول العقاد — "كومة رمل" ، والبناء فيها متهدّم ، يمكن نزع أيّ بيت منه دون أن يتضرّر ، لأنه بناء غير قائم على التلاحم ، ولكننا نرى أيضاً أنّ العمل الذي قام به العقاد ، حين أعاد ترتيب قصيدة شوقي ، هو عمل عقلي خالص يؤاخذ عليه ، وذلك لأنه اعترف أولاً بأنّ القصيدة "كومة رمل" ، فإذاً هي عمل منهار لاجدوى من إصلاحه ، ولكنه ظن "أنّ ذلك يتم بتسلسل المعاني ، فكان لعمله حجتان : حجة موجّهة إلى قصيدة شوقي تثبت تفككها ، وحجّة موجهة إلى العقاد ذاته تثبت أنّه يفهم الوحدة العضوية على أنها " وحدة موضوع " ، أو معانٍ متسلسلة .

أما المعركة التي قامت حول وحدة القصيدة بين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من جهة وبين العقاد وأنصاره من جهة أخرى ، فقد كانت أكثر حدّة من المعركة الأولى وربّما اتخذت النقد وسيلة لغاية سياسية أو شخصية ، ولذلك نركّز ما تبقى حول النقاط التالية:

هل ابتكر العقاد وحدة القصيدة ؟ هل فهم الوحدة العضوية أو حقّقها في موقفه النقدي ؟ وإذا لم يكن العقاد قد فهم الوحدة العضوية فما الوحدة التي كانت في ذهنه حين كان يتحدّث عن وحدة القصيدة ؟ وما الهدف الذي دفع الباحثين إلى هذه المعركة النقدية ؟ . .

وأول ما يؤكّده العالم وأنيس " أنّ المناداة بالوحدة الفنية للعمل الأدبي ليست أمراً من ابتكار العقاد ، بل هي قديمة قدم أرسطو نفسه " .(١٤٩) ويسجّل عبد الحي دياب للعقاد " السبق في الحديث عن الوحدة العضوية من حيث علاقتها بالصورة الشعرية "(١٥٠) ، ويرى أنّ نظرياته " تتخطّى زمنه الذي كان يعيشه ، كما كان يعيش زمنه نفسه هذا نقاد آخرون ، يصطنعون النقد اللغوي ومقارنة الأبيات بأبيات سائرة لشعراء قدامى . غير أنّه لا يعيش زمنه فحسب بل إنّه ليتقدّم أيضاً على زمنه بفكره لا يشركه في هذا التقدم أحد من معاصريه "(١٥١) .

ونحن ، في بداية الحديث عن هذه المعركة ، لا ننكر أنّ العقاد كان مجدّداً في زمانه ، ولكننا لا نسلّم بكثير مما قاله مريدوه ، ومنهم عبد الحي دياب ، لأنهم كانوا في دفاع عن شخصية يجلّونها لا في بحث موضوعي ، ومما لاشك فيه أن مطران كان أسبق من العقاد إلى القول بوحدة القصيدة ،(١٥٢) وأنّ مطران والعقاد وغيرهما من نقادنا قد عرفوا هذا المقياس من خلال اطّلاعهم على الشعر الأوروبي ونقده .

أما من حيث فهم العقاد للوحدة العضوية ، فإنّ العالم وأنيساً ينكران ذلك في أكثر من مكان ، فهما يقولان : "أما الحقيقة التي لاتحتاج إلى مجهود كبير في برهانها ، فهي أنّ العقاد لم يفهم هذا الكلام الذي قرأه لأرسطو ومن جاؤوا بعده ، ولم يحققه لا في موقفه النقدي ولا في شعره الذي نشره "(١٥٣) ، ويقولان : "أما الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، أما اعتبار (كذا) القصيدة بنية حية ، فكلام ردّده العقاد دون أن يفقه منه حرفاً "(١٥٤).

أما الردود على هذين الناقدين فإننا نتجاوز بعضها لعدم أهميته الموضوعية(١٥٥) ، ونقف عند عبد الحي دياب لتوسّعه في هذه المعركة النقدية ، فهو يرى أنّ الدارس "لما كتبه العقاد في الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية ، يرى أنّه يقصد بها الوحدة العضوية التي يطلق عليها النقاد الانجليز (Organic Unity) "(١٥٦) ، ويرى أنّ العقاد حين يريد أن يشيع الخاطر في القصيدة ولا ينفرد كلّ بيت بخاطر يتّفق في هذا الفهم للوحدة العضوية مع "كولردج" ، ثم يقدّم أمثلة على فهم العقاد لهذه الوحدة ، ثم يدّعي أن العقاد قد ربط ، في نقده بين الصورة والوحدة العضوية في وصفه لملكة "تداعي الفكر وتساوق المعاني": "وهي التي يؤلّف بها الشاعر بين أقصى الخواطر وأقصاها بحرف يصحّفه أو معنى يعكسه أو مناسبة تهيئها له قريحته المتوثبة الحافلة ، وفي الوقت نفسه يربط بين الظواهر والمواطن بذلك الخيط النفسي الذي يضمّ شتات هذه الخواطر ويجعل منها وحدة معنوية "(١٥٧).

أما هذا النص الذي يستشهد به دياب حول علاقة الصورة بالوحدة العضوية ، عند العقاد ، فعنوانه "مثل من التصوير في شعر ابن الرومي" ، يتحدّث فيه العقاد عن تشاؤم ابن الرومي ونوادره ، فيقول : "ولم أقرأ نادرة من نوادر "التشاؤم" التي تروى عن ابن الرومي إلّا رأيت السبب الأكبر فيها للتشاؤم أحد عاملين اثنين : هذه "الملكة التصويرية" وملكة أخرى فنية هي "تداعي الفكر وتساوق المعاني" التي كان ابن الرومي يؤلّف بها بين أقصى الخواطر وأقصاها بحرف يصحّفه أو معنى يعكسه أو مناسبة تهيئها له قريحته المتوثبة الحافلة "(١٥٨).

وواضح أنّ العقاد يتحدّث في هذا النصّ عن نفسية ابن الرومي المؤهّلة لنزعة التشاؤم ، ولم يكن يتحدّث عن علاقة الصورة بالوحدة العضوية . ويستمرّ العقاد في حديثه عن تشاؤم ابن الرومي الذي يرى أن "جعفر" مشتق من الجوع والفرار ، فيقول : "وهذا مثل من الطّيرة التي كان يوسوس بها "تداعي الفكر" — وهي ملكة تكثر في أصحاب الفنون يضمّون بها الخاطر إلى الخاطر بتصحيف يسير في اللفظ أو المعنى وبمناسبة دقيقة من الخيال

الصحيح أو الوهم الكاذب . فيصلون بها بين الطرفين اللذين يراهما عامة الناس على أشد البعد والتناقض ، ويلتمسون بها المشابه والمغازي حيث لا شبه ولا مغزى لمن لم يوهبوا هذه السرعة في توارد الفكر وتساوق المعاني والألفاظ ".(١٥٩)

وواضح تماماً أنه لا علاقة لهذه النصوص بالقضية التي يستشهد لها دياب . أما الخيط النفسي الذي يربط القصيدة ، فليس غريباً أيضاً عن بناء القصيدة المتعددة الأغراض ، والوصل بين الخواطر بتصحيف يسير في اللفظ يذكّرنا بالخروج من موضوع إلى موضوع في القصيدة التقليدية ، وذلك على جسور لفظية كـ "عدّ عن ذا " وأمثالها . وقوله بالخروج من معنى إلى معنى يبعده عن فهم الوحدة العضوية التي هي نموّ داخلي لا وصل خارجي . وعليه لا مندوحة لنا عن أن نسلّم بأن عبد الحي دياب قد ابتعد عن الموضوعية في هذه الفقرة .

ومن المعلوم أن مفهوم "تداعي الفكر" يقترب من التوهم في نظرية الخيال الرومانتيكية " ، ولا يميّز عبد الحي دياب نفسه بين الخيال والتوهّم حين يرى أنّ الانسان "لا يمكنه أن يفهم شيئاً أو يستفيد علماً إذا لم يحسّ ، ولا يستطيع أن يزاول نشاطه الذهني من غير عون من الخيال أو الوهم ".(١٦٠) ويقول العقاد بصدد قصيدة لابن الرومي :(١٦١) "فلا تزال في القصيدة تتنقّل بين أبياتها من صورة إلى صورة ومن منظر إلى منظر ومن حركة إلى حركة حتى تأتي عليها وقد استعرضت في خيالك متحفاً واسعاً من الأشكال والخطوط عملت فيه القريحة والنظر واشترك فيه الفنّ والإحساس وروى لك أصدق الرواية عن عين تلمح فتعي ونفس تحسّ فتستوعب وخيال يدّخر الجمال المنظور فيثرى بالألوان والسمات ".(١٦٢)

ويرى دياب ، في النّص السابق ، علاقة للصورة الشعرية بالقصيدة ذات البناء العضوي ، وهي "علاقة الجزء بالكل ".(١٦٣) أما نحن فنرى أنّ الانتقال من صورة إلى صورة يشعرنا بتعدّد الصور وانفصال كل منها عن الأخرى ، وكأننا ننتقل من بلاد إلى بلاد أخرى ، ولكل منها سمات وخصائص تختلف عن سمات الأخرى وخصائصها ، أما هذا المتحف الواسع الذي يحتوي الأشكال والخطوط ، فهو متحف القصيدة المتعدّدة الأغراض . والصورة العضوية نموّ ، تنهض بالقارئ شيئاً فشيئاً ، فتتوضح بارتفاعها الأبعاد والمسافات ، ويمتدّ خيط الرؤيا ، وينمو الهدف .

وعلينا ، بناء على ما سبق ، أن نعترف بأن تحيّز الكاتب للعقاد ، ومحاولته الدفاع عنه ، وإعادة كل إبداع إلى عبقريته ، أسقطه في هذه الهاوية . وثمة دليل آخر على ذلك ، وهو أنّ عبد الحي دياب حين يتحدث عن عضوية الصورة عند العقاد ، يخرج سريعاً من نصّ

العقّاد ويستشهد بنصوص للنويهي وبعض النقاد الأوروبيين (١٦٤) وبهذا يكون ديّاب قد ابتعد عن الموضوعية، وكان الأجدر به أن يبدأ بالصورة العضوية عند النقاد الأوروبيين الذين استفاد منهم العقاد، لا أن يطرح النظرية العضوية عند العقاد ثم يستشهد عليها بأقوال "وردزورث" وغيره .

وقد عرفنا أنّ الصورة العضوية نامية، لأنها امتزاج وليست تجميعاً، والنص يُصهر بإحساس داخلي، أما إذا كانت الصور متفرّقة ولا رابط بينها سوى "تداعي الفكر وتساوق المعاني" فإنها، بلا شكّ، صور التوهم، ولذلك لانسلّم بتسجيل ديّاب للعقاد السبق في الحديث عن عضوية الصورة الشعرية .

أما من حيث الوحدة فإن العالم وأنيساً يتّهمان العقّاد بأنه لم يفهم الوحدة العضوية، وأن الوحدة التي كانت في ذهنه "هي وحدة الموضوع، وحدة الخاطر، وحدة المعنى، وحدة العنوان، لا أكثر ولا أقل" (١٦٥) ويتّهمانه، في مكان آخر، بأنه ما يزال يترنّم بوحدة البيت والعبارة المنفردة . (١٦٦)

ويردّ ديّاب على الناقدين ويتّهمهما بمجانبة الصواب حين يريان أن العقاد ناقد قديم، وأنّ وحدة البيت تطربه أكثر من وحدة القصيدة، ويدافع عنه بالنصوص العديدة (١٦٧).

ويبدو لنا، أنه صار لزاماً علينا، الآن، أن نعود إلى النصوص النقدية التي تحدّث فيها العقاد عن وحدة القصيدة لنتبيّن نوعيتها عنده .

يبدو لنا، من خلال نصوص العقاد النقدية، أنّ ثورته على هيكل القصيدة تتضمّن أمرين : الثورة على وحدة البيت والدعوة إلى وحدة القصيدة .

أما ثورته على وحدة البيت فتتمثّل في رفضه أن تكون القصيدة "مجموعاً مبدّداً من أبيات متفرقة لا تؤلّف بينها وحدة غير الوزن والقافية وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة إذا كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكثر من أن تحصى فإذا اعتبرنا التشابه في الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذاً أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخلّ ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو ما لا يجوز" (١٦٨).

يدرك العقاد، إذاً، أنّ وحدة الوزن والقافية لا تغني عن وحدة المعنى أو الموضوع وإذا كانت غير ذلك فإننا نستطيع أن نصنع قصيدة من قصائد مختلفة، لشعراء مختلفين، في

أزمان مختلفة ، وهذا ما يرفضه العقاد ويرفض النقد التجزيئي القائم على وحدة البيت ، ويرفض أبيات القصيدة حين تكون " حبات عقد تُشترى كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها " ،(١٦٩) ويدل ذلك "على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة وتقطع النفس فيها وقصر الفكرة وجفاف السليقة " ،(١٧٠) وكأن الموهبة الشعرية ضعيفة، متقطعة الأنوار " لاكوكب صامد متصل الأشعة يريك كل جانب وينير لك كل زاوية وشعبة "،(١٧١) وإذا كانت الأبيات مستقلة بعضها عن بعض، فإن بناء القصيدة يكون " كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله أو وسطه في قمته ، لا كالبناء المقسم الذي ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه " .(١٧٢)

ويبدو لنا أن الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة هو الذي يربطها من جهة المعنى ، ويبدأ تبعاً لذلك بنقد قصيدة شوقي وفقاً لهذا المعيار ، فيرى أنه قد اعتمد فيها على المذهب الذي يقوم على وحدة البيت ، وينجح العقاد في نعت القصيدة بـ "كومة الرمل " حيث لاتمازج ولا انصهار ، وحيث تستطيع أن تفصل حبيبات الرمل بعضها عن بعض" أو أن تغير باستمرار في ترتيبها دون أن يسيء ذلك إلى بناء "كومة الرمل " ، ولكن ذلك يؤدي بالعقاد إلى أن يقوم بعمل خطير ، فيقول : " وتقريراً لذلك نأتي هنا على القصيدة كما رتبها قائلها ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الأول ليقرأهما القارئ المرتاب ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر أو من أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها " .(١٧٣)

وهكذا يقع العقاد فيما أخذه على شوقي ، فقد أخذ يغير في ترتيب أبيات القصيدة على الرغم من أنه صرح بأنها " كومة رمل " غير قابلة للمزج والانصهار والتفاعل ، ولم يفكر العقاد إلا في ترابط المعاني وتسلسلها حين بدل ترتيب الأبيات ، ومما يثبت ذلك أنه يرى ، في مكان آخر ، أن أسلوب القصيدة المفككة غير أسلوب القصيدة المتلاحمة ، " وقد يفي أسلوب الأبيات المفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوالج المركبة والنظرات المتعددة والمعارف التي تتناول الإحساس بالتنويم والتحليل ولكنه لا يفي بمطالب النفوس التي تتجاوب فيها المعرفة والإحساس وتنظر إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا النظر الآلي المباح للجميع " .(١٧٤)

وهكذا صار واضحًا لدينا ، من خلال النصوص، أنّ العالم وأنيسا كانا غير موضوعيين حين اتهما العقاد بأنه من المدرسة القديمة التي تعدّ بيتًا من الشعر أبلغ ما قالته العرب، وبيتًا آخر أمدح ما قالته العرب، وهي تحتفل بالمعنى الواحد والبيت المنفرد والعقاد "مثله في ذلك مثل بقية أدبائنا القدامى ، لا يبصر بالظاهرة الأدبية في الوحدة العضوية المتكاملة للعمل الأدبي ، وإنما في البيت، في المعنى ، في النادرة اللطيفة ، في العبارة المنفردة ".(١٧٥)

وقد صار واضحًا لدينا ، من خلال النصوص، أن هذا الحكم بعيد عن الموضوعية ، فالعقاد من أوائل الذين حاربوا وحدة البيت، وقالوا بوحدة القصيدة ، وإن كان فهمهما على أنها وحدة معنى أو موضوع، وهذا ما تدلّ عليه النصوص، ومنها قوله : "إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنيًّا تامًّا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيّرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كلّ قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلّا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكفّ أو القلب عن المعدة ".(١٧٦) فالوحدة التي يتوخاها في القصيدة ، أبعد من وحدة الوزن والقافية أو وحدة البيت، وإنما هي وحدة المعنى في القصيدة ، وهي تتمّ إذا صوّر الشاعر خاطرًا أو خواطر متجانسة ، وتذكّرنا عبارة "خواطر متجانسة" بفصول حازم القرطاجني في الموضوع الواحد ، أي التناسب بين بعض المعاني ، أما قوله بالجسم الحي فهو لا يزيد على ما قاله الحاتمي ، وذلك واضح من خلال قوله " بوحدة الصنعة " التي تدلّ دلالة قاطعة على مقاييس التناسب الخارجي التي ترفضها الوحدة العضوية .

وثمة نصوص كثيرة تدلّ على أنّ العقاد لم يتجاوز " وحدة الموضوع" حين قال بوحدة القصيدة ، منها :

١ - أنّ العقاد يميّز في ختام ديوانه المؤلّف من أربعة أجزاء بين الطريقة القديمة والطريقة الجديدة ، ويختار الثانية منهما، "لأنّ الأسلوب الذي يطلبه قارئ يكتفي بالبيت بعد البيت كأنّه شيء مستقلّ عما قبله وبعده غير الأسلوب الذي يطلبه قارئ يحوجه البيت إلى تذكّر ما سبقه وترقّب ما بعده ، فهذا لا يستريح تشوّفه إلّا بعد الفراغ من القصيدة ولا يحكم على أسلوبها إلّا بنسقها الشامل لأقسامها وأبياتها ".(١٧٧)

وواضح أنّ المنطق النثري هو مقياس الوحدة ، فقارئ الشعر يحوجه البيت إلى تذكر المعنى الذي سبقه وترقّب المعنى الذي يليه ، وكلّ بيت نتيجة منطقية لما سبقه وسبب منطقي لما يليه . وتتوافر ، عنده ، وحدة النسق في موافقة معاني الأبيات لهذا المقياس .

٢ — وأنّ العقاد يرى أن قصيدة شوقي لم تنقص، بعد تغيير ترتيبها "ولم تخسر حسنة كانت لها بل لعلّها ربحت وعادت أحسن نسقاً وأقرب نظماً "(١٧٨). فكيف نصبح أحسن نسقاً وأقرب نظماً وهي — كما يقول — "كومة رمل " ، لا وحدة بين أبياتها غير وحدة الوزن والقافية ؟ وكيف أصبحت أحسن نسقاً وهو قد تناول الأبيات عفواً ولم يتحرّ الإقصاء في الترتيب ، وإن غيّر بعض الضمائر التي تعلّق الاسم على الاسم وصحّف حروف العطف التي تصل الجملة بالجملة ؟(١٧٩) ويبدو أنّه قد غير ترتيب الأبيات بناء على مقياس منطقي وإن كان ينبّه بقوله : " لا نريد تعقيباً كتعقيب الأقيسة المنطقية ولا تقسيماً كتقسيم المسائل الرياضية وإنما نريد أن يشيم الخاطر في القصيدة ولا ينفرد كلّ بيت بخاطر فتكون كما أسلفنا بالأشلاء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة ".(١٨٠)

وهكذا يبدو لنا أنّه يفسر الوحدة على أنها خاطر مطّرد ، أي معنى متتالٍ ، وهي وحدة معنوية لا يؤلّف بين أبياتها خيال صاهر ، كما عند "كولردج " ، وإنما معنى عقلي ، فقدّم العقاد بذلك العامل الفكري على العامل الشعري ، وقد أثبتت التجربة له " أنّ التفكّك يعني "انعدام ترابط المعاني " التي تتخلّل القصيدة من بيت إلى بيت ، حتى يصبح ثمة "معنى عام " لدى المتلقّي فور انتهائه من قراءة القصيدة ".(١٨١)

٣ — وأنّ العقاد يعلّق على نصّ الحاتمي الذي يدلّ على أنّ الوحدة في انتظام النسيب بالمديح وتناسب أوائل الكلام مع أواخره ، بقوله : " وأما النقد فمذهبهم في وحدة الأغراض واتصال الأجزاء لا يخالف مذهب المعاصرين إلاّ باستحسان التلقيق بين المديح والنسيب"(١٨٢) فالوحدة عند القدامى لا تختلف عن الوحدة عند المعاصرين (جماعة الديوان) — على رأي العقّاد — إلاّ بوحدة الموضوع ، ويؤكّد ذلك ما يقوله في السمات التي تميز قصائد ابن الرومي عن غيرها ، فهي في "طول نفسه وشدة

استقصائه المعنى واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنّة النظّامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يضمّها سمط واحد ، قلّ أن يطّرد فيه المعنى إلى عدة أبيات وقلّ أن يتوالى فيه النسق تواليا يستعصي على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير . فخالف ابن الرومي هذه السنّة وجعل القصيدة "كلّاً" واحداً لا يتمّ إلّا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه ، فقصائده "موضوعات" كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهي حتى ينتهي مؤدّاها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة "(٨٣).

فالقصيدة "كلّ" واحد عند ابن الرومي ، والوحدة تتمّ بتمام المعنى .

٤- وأنّ العقاد يرى أنّ العيب في قصائد الجاهليين هو في تفكّكها ومردّه إلى أنها ، في الغالب ، "أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة يخرج فيها الشاعر من المعنى ثم يعود إليه ثم يخرج منه على غير وتيرة معروفة ولا ترتيب مقبول "(٨٤) وهذا دليل آخر على أنّ ما يقصده هو "وحدة الموضوع" .

٥- وأنّ العقاد تلتبس عليه الوحدة العضوية حين يشرح الفرق بين الشعر العربي والشعر الانكليزي ، فعلى الرغم من أنه يرى أنّ الشعر الانكليزي يقوم على العاطفة والخيال غير أنه سرعان ما يعود إلى وحدة المعنى ، فهو يقول في أحد الفروق : "ترى الارتباط قليلاً بين معاني القصيدة العربية ولا ترى قصيدة انجليزية تخلو من رابطة تجمع أبياتها على موضوع واحد أو موضوعات متناسقة ، ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت وكانت وحدته عندهم القصيدة ، فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة ، والأبيات الانجليزية موجة تدخل في موجة لا تنفصل من التيار المتسلسل الفيّاض ، وسبب ذلك كما قدمت هو أنّ الحسّ لا يربط بين المعاني وإنما يربط بينها التصوّر والعاطفة والملكة الشاعرة . فإذا تعوّد الإنسان أن يتصوّر وأن يعطف وأن يشعر تعوّد أن يدرك المعاني الواسعة والسوانح النفسية التي تتعدّد فيها الظلال والجوانب والدرجات ، فيأتي بالفكرة لا يستوعبها البيت ولا يغني فيها الاقتضاب ، وإذا هو لم يتعوّد إلّا أن ينقل عن الحواس الظاهرة وقف إدراكه عند المتفرقات فأغنته طفرة البيت عن تماسك الأبيات "(٨٥).

٦ — وأنّ العقاد لم يكن يميّز ، في المرحلة المبكّرة ، بين مفهومي الخيال والتوهّم ، فقد "اضطرب بشكل واضح فى فهم نظرية الخيال ، وتحديد ماهيته ووظيفته من ناحية ، ثم هو خلط بينه وبين الوهم أو قوة الاستدعاء Fancy من ناحية ثانية "(١٨٦). وربما يعود ذلك إلى أنه لم يقرأ "كولردج" فى هذه الفترة ، وإنما قرأ "هازلت" الذي كان يخلط بين هذين المفهومين ، ففى كتابه "روح العصر" "تجد كلمتي الخيال والوهم مترادفتين تماماً ، فهو يستعمل أيًّا منهما فى أيّ المواضع "(١٨٧). وذلك أدّى إلى تضليل العقاد فى فهم الخيال الذي كان ، عنده ، مرادفاً للتوهم ، ومضادًّا للحقيقة ، وخلقاً من العدم ، فاتسعت ، عنده ، الهوة بين الواقع والخيال ، والتبست عليه النظرية العضوية التي صاغها "كولردج".

٧ — وتتسم وحدة العقاد بالنثرية والتقريرية ، فالخاطر المؤلّف ينير كل زاوية وشعبة فى القصيدة ، وكأن الشاعر ناثر لا يترك شاردة ولا واردة دون أن يذكرها ، وكأن القصيدة حاوية معانٍ ، متناسيًا أنّ ذلك من وظيفة النثر وأنّ الشعر يقوم ، قبل كلّ شيء ، على الإيحاء والتركيز والتكثيف وقول مالا يقال ، وقديماً قال البحتري :

وَالشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُـــهُ   وَلَيْسَ بِالْهَـذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُـهْ(١٨٨)

٨ — وأنّ العقاد قد عدّ تفكّك القصيدة عيباً معنويًّا وليس عيبًا عضويًّا ، "فالعيوب المعنوية التى يكثر وقوع شوقي وأضرابه فيها عديدة مختلفة ... وهي بالإيجاز : التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر "(١٨٩). وهذا ، فيما يبدو لنا ، برهان قاطع على أنّ الوحدة التي كانت في ذهنه هي وحدة الموضوع .

وهكذا يتبيّن لنا أنّ وحدة الموضوع هي التي كانت في ذهن العقاد حين تحدّث عن وحدة القصيدة ، ولكننا لا نستطيع أن نغفل دوره في هذه الظاهرة ، صحيح أنه قد سبق إليها ، ولكنه استطاع أن يدفع مفهوم وحدة القصيدة إلى التبلور على الرغم من كبوته في نقد قصائد شوقي وبعض قصائد حافظ إبراهيم(١٩٠).

أمّا الهدف الذي دفع بعض الباحثين إلى هذه المعارك ، وبخاصة أصحاب "فى الثقافة المصرية" فهو أبعد من نقدي ، فقد كان العقاد شخصية متعالية تتّسم بالقسوة والتجريح والتشهير ، ممّا دفع كثيرين من النقاد إلى أن يردّوا عليه ويحاولوا إيجاد عيوب له

أو خلقها ، بالإضافة إلى أنّه كان وفديًّا يميل إلى التطرّف في السياسة ، ممّا سبّب له خصومات سياسية وعداوات فكرية ونقدية [١٩١]

أما نقده العنيف فقد كانت المرحلة تستوجبه " إذ كان التقليد والبهرجة والوسائل الخارجة عن مجال الأدب والفنّ تطغى على الميدان وتحاول تكميم الأفواه وحبس دعوات التجديد والانطلاق " [١٩٢]

ومهما يكن الهدف من هذه المعارك ، فإنّها قد حرّكت الساحة الأدبية ودفعتها قدماً إلى الأمام ، فجلت مفهوم وحدة القصيدة وبيّنت منزلتها في النقد الأدبي الحديث .

هذه هي وحدة القصيدة عند العقاد الناقد ، فهل استطاع العقاد الشاعر أن يخدم وحدة القصيدة التي نادى بها ؟

للعقاد ديوان ضخم مؤلّف من عشرة أجزاء [١٩٣] ولكنّ الآراء تعدّدت في شاعريته ، فمنهم من رفضها رفضاً مطلقاً ، ومنهم من عدّه شاعراً كبيراً ، ومنهم من كان موضوعيًّا فوقف من شاعريته موقف الحذر على حين عدّه ناقداً جيّداً .

ويقف مصطفى صادق الرافعي في طليعة الذين يرفضون شاعرية العقاد رفضاً مطلقاً ، وذلك في كتابه " على السفود " [١٩٤] الذي يراه رجاء النقاش جزءاً من معركة أدبية " تمتدّ بجذورها إلى بعض الأسباب السياسية والشخصية العديدة " [١٩٥] فهو يرى أنّ أصحاب " البلاغ " لم " يروا أكفأ من العقاد وقاحة وجه وبذاءة لسان وموت ضمير وحمقاً أكبر من الحمق الإنساني ولؤم نفس بقدر مجموع كلّ ذلك ، سفيه مكرّم بحكم السياسة " [١٩٦] ويسخر من شعره " وركاكة بيانه المتهدّم ، وإنّه يمشي في الشعر على رجلين من الخشب " [١٩٧] ويرى ، حين يعارض العقاد ابن الرومي ، أنه لو بصق الأخير " لغرق العقاد في بصقته " [١٩٨] وبيت واحد من ابن الرومي " بخمسة وعشرين عقاداً " [١٩٩] وتصل السخرية بالرافعي إلى أن يسمّي العقاد الشاعر بالمراحيضي وديوانه بالمزبلة [٢٠٠] وأنصاره بالمغفّلين [٢٠١] ويعيد قوله بالتجديد إلى أنّه سقيم الفهم في العربية [٢٠٢] وشعره قسمان : " ألوف من الأبيات السخيفة المخزية التي لا قيمة لها ، لا في المعنى ولا في الفنّ ولا في البيان " [٢٠٣] وبعض أبيات حسنة ولكنها " مسروقة جاءت من قريحة أخرى وطبيعة غير هذه التي تعصف بالغبار والأقذار ، فإنّ الشاعر القويّ لابدّ أن يتسق كلامه في الجملة على حذو الألفاظ ومقابلة المعاني . وإذا نزل بعض كلامه

لعارضها ، لم ينزل إلاّ طبقة واحدة أو ما دونها . أما العقاد فيتدحرج : من مائة درجة عندما يسمو ، أعني عندما يسرق في بيت أو بيتين ".(٢٠٤)

ونحن لا نقيم كبير وزن لموقف الرافعي من شاعرية العقاد ، فقد دفعته ظروف غير نقدية إلى ذلك . فضلاً عن أنّ نقده ينصبّ ، في أحسن الأحوال ، حول كلمة واحدة .(٢٠٥)

ويقف صاحب كتاب " رسائل النقد "(٢٠٦) موقفاً مماثلاً من شاعرية العقاد ، فيبيّن سرقاته وبخاصة ما سرقه من عبد الرحمن شكري الذي يسمّيه أستاذه .(٢٠٧) وهو يعيد تفكّك قصائده إلى انحباس طبعه وجفاف ينبوعه وسرقاته المتعدّدة ، فتتفرّد "كلّ قصيدة تفرّدًا تامًّا بمعنى يتكلّف الكتابة فيه ويقصد إليه فلا يفضي به قول إلى قول ولا يتأدّى إحساس إلى إحساس كأنّ لكل فكر منزلة من منازل العقل ولكلّ إحساس مثوى في مطاوي النفس لا يتدخّل جار في جار".(٢٠٨)

وفي كتاب " رسائل النقد " لقطات نقدية موفّقة ، وإن كان أحد أنصار العقاد يتّهم وكتاب "على السفود " بأنّهما " يتغيّيان غاية واحدة هي هدم العقاد ".(٢٠٩)

ويسخر مارون عبود ، في كتابه "على المحك"(٢١٠) ، من شاعرية العقّاد ومن أمثلة ذلك قوله " يقول الشعر ، وما أراه يفلح ولو عمّر كلبيد "(٢١١) و" كلما وضعت هذا الرجل على مائدة التشريح أنكمش وأهزّ رأسي وأحسّ قلبي يتعصّر شفقة ورحمة ، ولكن ما حيلة الجرّاح وقد رأى "نملة فارسية " تتهدّد الدم بالتسميم والجسم بالهدّ ؟ إنّ هذه الأدوار الخبيثة تكاد تقضي على أدبنا ، فعلينا أن نكافحها بالبضع والطلي الواقي ، وأخيرًا بالكيّ آخر الداء والدواء ".(٢١٢)

ويقول : " يتوق العقاد أن يكون الهدهد أو زرقاء اليمامة ، وهذا هو الشعور الصادق ، ولكنّ العين بصيرة واليد قصيرة ... انظم ولا تيأس من رحمة الله ، فلولا تسمع مني وتسهر ليلة القدر لعلّ الفنّ يهبك من لدنه وليًّا ".(٢١٣) وتشتدّ سخريته حين يستنجد برب العباد على احتمال هذا الشعر ، فيقول : "اللّهم أين أنت ، أأخرجت أبوينا من الجنّة لتنزل بنا هذه الدواهي ؟ ".(٢١٤) ويقول في إحدى قصائد "عابر سبيل " ، " فوالله ، وحقّ من نفسي بيده ، لو قدّم لي أحد تلاميذي ورقة كتب عليها مثل هذا الحكي لصفعته بها وأعطيته صفرًا ".(٢١٥)

ولا تعني هذه السخرية المرّة أنّه متحامل على العقاد ، وذلك لأنها أحكام انتهى إليها عبود من خلال دراسة قصائده دراسة موضوعية ، وهذا ما جعل رجاء النقاش يقول :
" ومارون عبود ليس بينه وبين العقاد أيّ خصومة شخصية ، ولا شكّ أنّ رأيه في شعر العقاد هو رأي أدبي خالص ، أما ماجاء في نقده من سخرية قاسية فتلك صفة خاصة في كلّ كتابات مارون عبود عن العقاد أو عن غيره ".(٢١٦)

ويقف أنصار العقاد ومريدوه موقف المفتتن أمام شاعريته وشعره ، فأخلد ما في العقاد شاعريته ،(٢١٧) ومن صفاتها البساطة والنفاذ إلى الأعماق وتفرّد الإحساس ،(٢١٨) وهو شاعر عظيم ،(٢١٩) مجدّد في الشكل والمضمون .(٢٢٠) أما الوحدة العضوية فإنهم يرون أنّه قد استطاع أن يحقّقها في شعره .(٢٢١) ولكن الملاحظ أنّ معظم هؤلاء كانوا يفسرونها وكأنها وحدة موضوع .(٢٢٢)

وهكذا يصير لزاماً علينا ، بعد تناقض الآراء في شاعرية العقاد وشعره ، أن نحتكم إلى ديوانه .

في ديوانه شعر تقليدي منه الرثاء ،(٢٢٣) وفي مناسبات أخرى ،(٢٢٤) وقصيدته التقليدية كبقية شعره ليس فيها سوى وحدة الموضوع ووحدة الوزن والقافية ، وتعوزها دفقة الخيال العبقري والشاعرية ، وديوانه أقرب إلى النثر الموزون منه إلى الشعر المصهور ، فهو يقول مثلاً ، في مكرم عبيد حين أجريت له عملية جراحية :

إِذَا شَكَا مَكْرَمٌ فَدَّتْــهُ أُمَّتُـــهُ ... كَمَا رَعَاهَا وَحَيَّاهَـــا وَفَدَّاهَـــا
اللهُ وَالنِّيلُ قَدْ صَانَا وَقَدْ عَرَفَـــا ... مَنْ لَيْسَ يَعْرِفُ إِلاَّ النِّيلَ وَاللَّـهَ(٢٢٥)

فهل في هذين البيتين أكثر من معناهما النثري الذي يتسلسل ضمن تقريرية جافّة ولغة عادية ؟

ولا ينهض الحزن العميق والتجربة الصادقة بشاعريته فإننا نجد صدى هذه التقريرية الباهتة في رثاء صديقه حسين الحكيم :

رَفِيقَ الصِّبَا المَعْسُولِ أَبْكِيكَ وَالصِّبَا ... وَمَا كَانَ أَغْلَى مَا بَكَيْتُ وَأَطْيَبَـــا
وَآذَنَ فِيكَ الصَّبْرُ أَلاَّ يُعِينَنِـــــي ... وَآذَنَ فِيكَ الحُــزْنَ أَنْ يَتَغَلَّبَا
أَأَلْقَاكَ عِنْدَ النِّيلِ إِنْ عُدْتَ فِي قَنَـا ... وَأَرْعَاكَ عِنْدَ الجِسْرِ إِنْ سِرْتَ مُغْرِبَا ؟(٢٢٦)

وتهبط شاعريته إلى مستوى متدنٍّ في كثير من قصائده ، ومنها قصيدته التي قالها بين يدي الملك فاروق الأول عام ١٩٣٨ في رحلته إلى الصحراء الغربية :

يَا حَادِيَ الْبُشْرَى دَنَا السَّفَرُ ... نَادِ الْقَبَائِلَ حَيْثُمَا انْتَشَرُوا
فَارُوقُ فِي الْبَيْدَاءِ يَصْحَبُهَا ... تِيهُوا بَنِي الْبَيْدَاءِ وَافْتَخِرُوا
رَفَعَ الْخِيَامَ عَلَى السَّحَابِ فَلَا ... أُسُسٌ تُطَاوِلُهَا وَلَا جُدُرُ

× × ×

فِي طَالِعِ الأَيَّامِ مُرْتَقَبٌ ... وَلِسَابِغِ الإِنْعَامِ مُدَّخَرُ
كَالْغَيْثِ لَوْلَا سَبْقُ أَنْعُمِهِ ... وَالْغَيْثُ يَلْحَقُ بَعْدَهُ الثَّمَرُ
كَالنِّيلِ لَوْلَا أَنَّ مَوْسِمَهُ ... فِي كُلِّ يَوْمٍ حَاضِرٌ نَضِرُ
صَلَحَ الزَّمَانُ لَكُمْ بِمَقْدَمِهِ ... وَازْدَانَتِ الآصَالُ وَالْبُكَرُ
فَاسْتَبْشِرُوا بِالْخِصْبِ أَجْمَعِهِ ... لَا جَدْبَ حَيْثُ النِّيلُ وَالْمَطَرُ (٢٢٧)

فأين الجديد الذي دعا إليه العقاد ؟ وهذه الأبيات ، فضلاً عن أنها مديح ممجوج لاتخرج في جملة من جملها عمّا عابه العقاد على الشعر التقليدي ، فالنزعة الخطابية في " ياحادي البشرى — ناد القبائل ... تيهوا بني البيداء وافتخروا " ، والنزعة التقريرية في " دنا السفر — في طالع الأيام مرتقب — لسابغ الأنعام مدّخر — الغيث يلحق بعده الثمر " ، والنثرية فيما سبق بالإضافة إلى " فاروق في البيداء يصحبها — ازدانت الآصال والبكر " ، والتفكك فيما بين الأبيات وفي البيت الواحد ، فليس التماسك المنطقي يغني القصيدة عن عضويتها .

ويبدو لنا أنّ التجربة شرط ضروري في الشعر ، ولكنها ، وحدها ، لاتصنع شعراً ، فأبياته في رثاء الكاتبة " ميّ " تشبه بقية شعره ، على الرغم ممّا يشاع من أنّهما كانا يتراسلان غرامياً (٢٢٨) ، وقد رثاها — على رأي أحدهم — " رثاء الفاقد المفجوع والثاكل الحزين " (٢٢٩) ولكننا لانجد سوى صرخات بعيدة كلّ البعد عن الشعر . يقول :

أَيْنَ فِي الْمَحْفَلِ مَيُّ يَا صِحَابُ ؟ ... عَوَّدَتْنَا هَاهُنَا فَصْلَ الْخِطَابْ
عَرْشُهَا الْمِنْبَرُ مَرْفُوعُ الْجَنَابْ ... مُسْتَجِيبٌ حِينَ يُدْعَى مُسْتَجَابْ
أَيْنَ فِي الْمَحْفَلِ « مَيُّ » يَاصِحَابُ ؟ (٢٣٠)

ولننظر في هذا الندب الذي لايختلف عن ندب النائحات أمام الميت :

رَحْمَةُ اللهِ عَلَى "مَيٍّ" خِصَالَا
رَحْمَةُ اللهِ عَلَى "مَيٍّ" فِعَالَا
رَحْمَةُ اللهِ عَلَى "مَيٍّ" جَمَالَا
رَحْمَةُ اللهِ عَلَى "مَيٍّ" سِجَالَا
كُلَّمَا سُجِّلَ فِي الطِّرْسِ كِتَابُ (٢٣١)

وليس شعره الآخر أحسن حالاً من شعره في المناسبات، فهو يناجي الكروان في ديوانه "هدية الكروان" بقوله :

اللَّيْلُ يَاكَرَوانُ	بُشْرَاكَ طَابَ الأَوانُ
بُشْرَاكَ؟ بَلْ أَنْتَ بُشْرَى	تهفو لَهَا الآذَانُ
سَهْرَانُ فِي اللَّيْلِ شَادٍ	فَكُلُّنَا سَهْرَانُ
وَإِنْ تَكُنْ أَنْتَ حُلْمًا	فَكُلُّنَا وَسْنَانُ
وَسْنَانُ لَمْ يَنْمُ قَلْبٌ	لَهُ وَلَا أَجْفَانُ
النَّوْمُ فِي الصَّيْفِ وِزْرٌ	وَفِي الْهَوَى كُفْرَانُ (٢٣٢)

فعلى الرغم من أنّه قد اختار وزن "المجتثّ" الحيوي القصير، فإنّنا نجد أنّه قد قتل حيوية الإيقاع الموسيقي بما توارد على الأبيات من تقريرية باهتة، وجفاف في الشاعرية وطغيان العقل على النصّ . وإلاّ فأين الشعر في قوله :

مَا أَحَبَّ الْكَرَوان !
مَا أَحَبَّ الْكَرَوان !
هَلْ سَمِعْتَ الْكَرَوان ؟ (٢٣٣)

وأين الشاعرية في قصيدة "البيلا" التي تتصف بالتكرار المملّ، والنثرية الجافة، وقصور الخيال، والتفكّك الواضح، وهي على لسان طفل وصفت له «البيرة» فأحبها :

البِيلَا ، البِيلَا ، البِيلَا	البِيلَا مَا أَحْلَى "سُلْبَ البِيلَا"
هَاتُوا البِيلَا وَاشْفُونِي	هَاتُوا البِيلَا دَاوُونِي
الطِّبُّ "ودِيخِي" يُوصِينِي	بِالبِيلَا، تَحْيَا البِيلَا
البِيلَا . البِيلَا . البِيلَا	مَا أَحْلَى البِنْتَ البِيلَا

× × ×

مالِي وَمَا لِلشُّكُولَاتَــا	تَمْشِي لِــي تَاتَا تَاتَــا
بَطَلٌ مِثْلِي هَيْهَاتَــا	بِالْحَلْوَى يَنْسَــى البِيلَا
البِيلَا البِيــلَا البِيــلَا	أَبَدًا لَا أَنْسَى البِيــلَا (٢٣٤)

وفي هذه الأبيات سبع وأربعون كلمة . كرّر الشاعر فيها لفظة "البيلا" ثماني عشرة مرة . وللشاعر ملء الحرية في أن يلاطف طفلاً ويقلّد صوته بكلام موزون مقفّى ، ولكنّ ذلك لايبيح له أن يسمّي هذه الملاطفة وهذا التقليد قصيدة ، ثم ينشرها في ديوانه الكبير ، وإذا كان ذلك يعني شيئًا فإنّ أول ما يعني جفاف شاعرية العقاد .

أما الوحدة العضوية في " هدية الكروان " فإنّنا نبحث عنها من غير جدوى بين هذا الركام من التقرير والحشو ، والتكرار المملّ ، والنثرية الجافة ، وقصور الخيال وطغيان النزعة العقلية على النصوص .

وليس ديوانه " أعاصير مغرب " أحسن شاعرية ، فهو يقول في قصيدة " بأس الطغاة " :

بَأْسُ الطُّغَــاةِ تَقُــولُ ؟	مَهْلًا . عَــدَاكَ الذُّهُــولُ
هَيْهَاتَ يَطْغَى ابْنُ أُنْثَــى	فِي أُمَّةٍ أَوْ يَصُــولُ
مَا لَمْ يُعِنْهُ عَلَيْهَــا	جَهْلٌ وَحِقْــدٌ دَخِيــلُ
هُمَا الْأَصِيلَانِ فَاعْلَــمْ	وَكُلُّ طَــاغٍ وَكِيــلُ
وَمَا لِطَــاغٍ سَــبِيلٌ	لَوْلَاهُمَــا أَوْ دَلِيــلُ (٢٣٥)

فأيّ فرق بين هذا الكلام المقفّى الموزون وبين النثر العادي ؟ وأين الشعور الصادق والخيال الخلّاق في هذا الكلام المنطقي الجاف ؟

أمّا الغموض ، في بعض قصائده ، فإنّه لايعود إلى تجربة شعرية معقّدة تضطرم في ذات الشاعر ، وإنما هو نتيجة لقصور التجربة وعدم مقدرة الشاعر على تمثّل إحساساتها ممّا يدفعه إلى رصف الألفاظ ، فينتج عن ذلك الغموض الجزئي ، فكلمة " وكيل " ، مثلاً ، قد اضطرته إليها القافية ، ولم يجد الشاعر أصلح منها على الرغم من أنّ المكان لايناسبها ، فالمعنى يحتاج إلى كلمة بمعنى " ثانوي " ، ولما لم يجد الشاعر مبتغاه أقحم هذه اللفظة فجاءت نابية غامضة غريبة ، فالوكيل قد ينوب عن الأصيل ،

أما الثانوي فله معنى آخر، وهذا مثال على الحشو وتعطيل نموّ القصيدة ، فنحن لم نتعرّف على وظيفتها من خلالها ، وإنما من خلال السياق .

ومن أسباب الغموض في شعره أنّه يعبّر بالفكرة لا بالصورة . وشعره أقرب إلى الحكم المرتبة منطقيًّا ، لننظر في البيتين السابقين وكيف كانت الفكرة في البيت الثاني تفسّر وتعلّل ما جاء في البيت الاول :

هَيْهَاتِ يَطْغَى ابْنُ أُنْثَى ... فِي أُمَّةٍ أَوْ يَصُولُ
مَا لَمْ يُعِنْهُ عَلَيْهَا ... جَهْلٌ وَحِقْدٌ دَخِيلُ

وواضح أيضًا أنّ ثبات الإحساس أحد هذه الأسباب فشعره لا ينمو وإنما يتسلسل ، وثمة فرق كبير بين النموّ العضوي وتسلسل المعاني .

وتتتالى الحكم في قصيدة "الفقير" ، وتتثال معها التقريرية الباهتة ، ونروح نبحث عن فلذة إيحاء واحدة بين الابيات ولكن دون جدوى ، فالالفاظ عقلية باردة ، لم يستطع الشاعر أن يجعلها قادرة على التمدد حتى في السياق ، ولم يستطع أن يمنحها شيئًا من روحه وانفعالاته ، فجاءت لاتحمل أية شحنة عاطفية تميّزها عن الاصل المعجمي ، أمّا الخيال فقد جاء عاجزًا عن توحيد الكلمات في هذه القصيدة التعليمية :

ثَرْوَةُ الْمَرْءِ بِمَا يَطْلُبُهُ ... لَا بِمَا يَمْلِكُهُ بَيْنَ يَدَيْهِ
مَالِكُ الْأَرْضِ فَقِيرٌ إِنْ رَعَى ... مَطْلَبًا يَطْمَحُ بِالْعَيْنَيْنِ إِلَيْهِ
وَالَّذِي أَفْقَرُ مِنْهُ طَالِبٌ ... وُدَّ قَلْبٍ مَا لَهُ وُدٌّ لَدَيْهِ (٢٣٦)

أما بعض الغموض الذي يطالعنا في البيت الاخير فهو يعود إلى تكلّف التجربة ، ممّا أدّى إلى أن يكون تعاقب الالفاظ رصفيًّا وبخاصة بين " وُدّ قلبٍ " وصفته " ماله ودّ عليه " ومن الديوان ذاته قصيدة " أتمنى " :

أَتَمَنَّى يَوْمًا لَوْ أَنَّ حَيَاتِي ... تَنْقَضِي كُلُّهَا وَلَا أَتَمَنَّى
أَتَمَنَّى وَقَدْ أَطَلْتُ التَّمَنِّي ... لَوْ تَعَلَّمْتُ كَيْفَ أَنْ أَتَمَنَّى
أَتَمَنَّى لَوْ عَلَّمَتْنِي اللَّيَالِي ... بَاطِلَ الْأَمْرِ قَبْلَ أَنْ أَتَمَنَّى
مُنْيَةٌ لَوْ تَحَقَّقَتْ لَتَسَاوَى ... مَا تَمَلَّكْتُهُ وَمَا أَتَمَنَّى (٢٣٧)

فالحذف بعد قافية البيت الأول لا يؤدّي إلى الإيحاء ، أما جملة " ولا أتمنى " فهي حشو اضطرته إليه القافية ، وجوهر الإيحاء لا يصدر إلاّ عن تجربة تجعل الكلمات تشعّ حيوية وتتفجّر معاني ، ومن الحشو الخالص جملة " وقد أطلت التمني " في البيت الثاني . وأما تكرار القافية ذاتها في أربعة أبيات متتالية فهذا عيب لا نجده في تاريخ الشعر العربي ، فضلاً عن أنّ المعنى مكرر وعادي . ولا يبتعد مندور عن الحقيقة حين يقول : " لقد تصفّحت مثلاً " أعاصير مغرب " فعجبت لمن يجرؤون على تسميتها شعراً ، وهي نثرية في مادتها ، نثرية في أسلوبها . نثرية في روحها ، ونثرية بعد مبتذلة سميكة حتى الإحساس فيها شيء لا تطمئنّ إليه النفس . الأدب الجيّد لابدّ أن يلوّنه الإحساس ، وصاحب " أعاصير مغرب " من الكتّاب الذين قد تبهرك مهارتهم العقلية في التخريج ، ولكنني لا أذكر إلاّ في النادر الذي لا يذكر أنّه قد استطاع يوماً أن يحرّك في نفسي إحساساً ، فكيف له بقول الشعر ؟ " .(٢٣٨)

وتخيّم على ديوانه " وحي الأربعين " العيوب ذاتها من طغيان النزعة العقلية والنزعة التقريرية والخطابية والنثرية وبعض الحشو ، وتعود هذه العيوب إلى برودة التجربة كما في قوله في " مشروع القرش " :

كُنْ قَطْرَةً مِنْ سَحَابٍ مُثْمِرٍ غَـدِقٍ ... وَلَا تَكُنْ ذَرَّةً مِنْ رَمْلِ صَحْـرَاءْ
وَلَا تَقُلْ : هَانَ " قِرْشٌ " أَنْتَ بَاذِلُهُ ... مَا مِصْرُ ؟ مَا النِّيلُ ؟ لَوْلَا قَطْرَةُ المَاءْ (٢٣٩)

وينكر عبود شاعرية العقاد في هذا الديوان فيقول في بعض قصائده : « أرأيت الخرابيش التي يسميها هذا الفقير تصويراً ؟ » .(٢٤٠)

ويرى مندور أنّ العقاد قد أخذ وصف الأشياء العادية ، في ديوانه " عابر سبيل " ، عن ابن الرومي ، لكنّه يقصّر عنه لأنه " يفرّ من موضوع وصفه إلى التداعي ، وهو تداعٍ لا يسوقه الخيال الشعري ولا الفيض العاطفي بل يسوقه الفكر " ،(٢٤١) ويأخذ شوقي ضيف على العقّاد في هذا الديوان تغليب " جانب المنطق على جانب العاطفة ، ومن هنا كان شعره لحظات منطقية أكثر منه لحظات نفسية أو عاطفية " .(٢٤٢) وتخيّم ، على هذا الديوان ، بالإضافة إلى التقريرية والنثرية والحشو ، عيوب في التصوير الشعري واللغة والموسيقى . يقول العقّاد في قصيدته " كوّاء الثياب ليلة الأحد " مخاطباً الكواء :

لَاتَنَـــمْ لَاتَنَـــمْ   إِنَّهُمْ سَاهِـــرُونْ
سَهِرُوا فِي الظُّلَـــمْ   أَوْغَفَوْا يَحْلُمُـــونْ
أَنْتَ فِيهِمْ حَكَـــمْ   وَهُمُ يَنْظُـــرُونْ
فِي غَدٍ تَلْبَســـونْ   فِي غَدٍ يَمْرَحُـــونْ(٢٤٣)

فالكلمة ، هنا ، نثرية عادية ، وذلك لأنها غير مشحونة بأيّ انفعال ممّا يـــدلّ على تكلّف التجربة وضعف الخيال ، والسياق نثرعادي ممّا لم يتح للفظة أن تتفجّر وتشعّ . وإذا كان الإيحاء لا وجود له فإنه لابدّ للنزعة التقريرية من أن تخيّم على الأبيات جميعهـــا . والقصيدة ليست أكثر من نثر موزون مقفّى تسلسلت معانيها تسلسلاً منطقيًّا .

ومن قصائد « المضحكات » " سلع الدكاكين في يوم البطالة "(٢٤٤) وقـــد قالها فـــي السلع المحبوسة في الدكاكين وهي تودّ أن تُباع . تبدأ القصيدة ، في المقطع الأول ، بوصف الدكاكين المغلقة :

مُقْفِـــرَاتٌ مُغْلَقَاتٌ مُحْكَمَـــاتْ
كُلُّ أَبْوَابِ الدَّكَاكِينِ عَلَى كُلِّ الْجِهَاتْ
تَرَكُوهَا ، أَهْمَلُوهَـــا (ص ٥٧٧)

ويتّصف هذا المقطع بالوصف التقريري الخارجي ، والإيقاع الصاخب الذي ينتج عـــن تفعيلة " فاعلاتن " المفصّلة على قدّ كلّ كلمة على حدة : " مقفرات ـ مغلقات ـ محكمات تركوها ـ أهملوها ـ يوم عيد ـ عيّدوه ـ ومضوا في الـ ـ خلوات " ، ممّا يسبب الرتـــوب والصخب . ثم ينتقل إلى المقطع الثاني :

" البـــدارَ " " مَالَنَا الْيَوْمَ قَـــرَارْ ! "
أَيُّ صَوْتٍ ذَاكَ يَدْعُو النَّاسَ مِنْ خَلْفِ الْجِـــدَارْ
أَدْرِكُوهَـــا أَطْلِقُوهَـــا
ذَاكَ صَوْتُ السِّلَعِ الْمَحْبُوسِ فِي الظُّلْمَةِ ثَـــارْ (ص ٥٧٧)

وتمضي القصيدة في هذه التقريرية الباهتة والوصف الخارجي الجامد ، فيصف احتجـــاج السلع المتراكمة في الرفوف وتحت أطباق السقوف ، وهي تستغيث :

أَطْلِقُونَـــا أَرْسِلُونَـــا
بَيْنَ أَشْتَاتٍ مِنَ الشَّارِينَ نَسْعَى وَنَطُـــوفْ

سَوْفَ نَبْلَى ... يَوْمَ أَنْ نَبْذَلَ بَذْلَا
أَيَّ نُعْمٍ لَمْ نَسَهُ عَنْ ذَا ... كَ وَلَمْ نَجْهَلْهُ جَهْلَا
غَيْرَ أَنَّا ... قَدْ وَدِدْنَا
أَنْ نَرَى الْعَيْشَ وَإِنْ لَمْ ... يَكُ وِرْدُ الْعَيْشِ سَهْلَا (ص ٥٧٧)

يلاحظ تعثّر الإيقاع على الرغم من أنّه غنائي ، بالإضافة إلى قصور الخيال ؛ فأيّ خيال شاعري في هذه التراكيب (أي نعم ـ لم نسه عن ذاك ـ لم نجهله جهلا) التي لم يدعُ إليها سوى ضرورة الوزن ومتابعة المعنى ؟ ثم ينتقل إلى المقطع الخامس :

كَالْجَنِينْ ... وَهُوَ فِي الْغَيْبِ سَجِينْ
إِنْ تُحَذِّرْهُ أَذَى الدُّنْيَا وَآفَاتِ السِّنِينْ
قَالَ هَيَّا ... حَيْثُ أَحْيَا
ذَاكَ خَيْرٌ مِنْ أَمَانِ الْغَيْبِ وَالْغَيْبُ أَمِينْ (ص ٥٧٧ و ٥٧٨)

فأيّ قصور في هذا التصوير ؟ وأيّ سكون في هذه الأبيات ؟ وكيف يعبّر هذا السكون عن الحياة التي ينادي بها ؟ وأية حركة مع خاتمة ذلك المقطع الراكد (والغيب أمين) ؟ . وكم هي مضحكة خاتمة القصيدة ، أو المقطع السادس حيث يعود بنا الشاعر إلى نغمة السلع الأولى :

أَطْلِقُونَا ... وَإِلَى الدُّنْيَا خُذُونَا
حَيْثُ نَلْقَى الْآكِلِينَ ... الشَّارِبِينَ اللَّابِسِينَا
ذَاكَ خَيْرٌ ... وَهُوَ ضَيْرُ
مِنْ رُفُوفٍ مُظْلِمَاتٍ ... يَوْمَ عِيدٍ تَحْتَوِينَا (ص ٥٧٨)

فأية وحدة عضوية في هذا التصوير المشلول ؟ وأية وحدة عضوية في هذه التقريرية الجافة والنثر الحبيس ضمن قوالب الإيقاع ؟ ولعل خير ما نختتم به كلامنا على هذا الديوان هو رأي محمد مندور الذي يقول : " إننا لنخشى أن يدفع منهج عابر سبيل الشعر العربي نحو الانتكاس إلى الهوة التي كان قد وصل إليها قبل البارودي ، عندما كان الأمر قد انتهى به إلى معالجة التوافه ، مثل وصف القلم أو المحبرة أو هدية عنب أو ما شاكل ذلك من موضوعات ". (٢٤٥)

وليس غزله أكثر حرارة من بقية شعره ، فهو يصف الحبّ ، في مقطّعات ، وصفاً

خارجيًا دون أن يكتوي بناره ، وكأنه عالم في مختبر لاهمّ له سوى أن يصف ما يجري أمامه من تحوّلات ، فهو لا يعاني الحرقة واللوعة ، ولا يتمخّض عن ولادة الروح ، ولا يجري فيه التحوّل العجيب والصراع الداخلي ، وإنّما يعرّف الحبّ بتقريرية جافة ونزعة عقلية باردة ، تخلو من حرارة التجربة وشعلة الوجدان :

مَا الْحُبُّ رُوحٌ وَاحِـــدٌ ... من جَسَدَي مُعْتَنِقَيْـــنِ
اَلْحُبُّ رُوحَـــانِ مَعًـــا ... كِلاَهُمَـــا فِي الْجَسَدَيْـنِ
مَا انْتَهَيْنَـــا مِنْ فُرْقَـــةٍ ... أَوْ رَجْعَةٍ طَرْفَةَ عَيْـــنِ (٢٤٦)

هذه مقطّعة كاملة ، وذلك يعني أنّ نشرها أو الاكتفاء بها أمراً يميزها عن القصيدة ، كأن تحتوي على دفقة حيوية متفجّرة تعوّضها عن الطول ، أما هذه الأبيات فهي بعيدة عن ذلك لعجزها عن نقل التجربة وخلوّها من التصوير وحرارة الانفعال وسمو الخيال بالإضافة إلى التعثر العروضي في الشطر الأول من البيت الثالث . ويقول في مقطّعة أخرى " الخرافة الصادقة " :

دَعْنِي أَتُوبُ إِلَى الْعَرَّافِ أَسْأَلُــهُ ... فَالْحُبُّ عَلَّمَنِي صِدْقَ الأَسَاطِيــرِ
جَلاَ عَجَائِبَ دُنْيَا لاَ نَظِيرَ لَهَـــا ... فِي زَعْمِ مُخْتَلِقٍ أَوْ وَهْمِ مَسْحُـورِ
فَإِنْ أَبِتْ مُؤْمِنًا بِالسِّحْرِ لاَعَجَبٌ ... هَذَا هُوَ السِّحْرُ فِي حِسِّي وَتَفْكِيرِي (٢٤٧)

يخبرنا الشاعر بأنّ الحبّ جعله يؤمن بصدق الأساطير ، وكشف له عن أمور كان يجهلها حتى أخذ يؤمن بالسحر الذي ملك حسّه وتفكيره ، وشتان بين أن يخبرنا الشاعر عن إحساس ألمّ به وبين أن ينقل إلينا هذا الإحساس ويجعلنا نتلمّسه بين أبياته ، فالإخبار وظيفة التاريخ ، وهي وظيفة نثرية ، أما الشعر الحقيقي فإنه يسمو عن ذلك .

ومن الحجج الأخرى التي نسوقها على نثرية هذه النصوص أنّها تخلو من الإيحاء فالألفاظ لا تحمل أكثر ممّا فيها من مدلول ، وهي لا تشعّ ولا توحي .

وهو ذو نظرة قاصرة حين يعمّم فيصف طبيعة الأنثى بالخداع ، وينظر إليها نظرة دونية، ويرافق ذلك قصور في التصوير والشاعرية فتأتي أبيات القصيدة تعريفات جامدة جافة لا حياة فيها ولا حركة ، وكأنها مسألة حسابية . وكان الأولى بهذا الشاعر الذي اكتوى بخداع المرأة أن يعاني من هذا الخداع وأن يكتوي بنار فتنتها ، وأن يثور على خداعها لا أن يخرج من هذه التجربة ليحدّثنا حديث الحكماء ، وكأنه متفرّج على ما حصل وليس

طرفاً أساسيًّا في ذلك . يقول :

خَلِّ المَلاَمَ فَلَيْسَ يُثْنِيهَا ... حُبُّ الخِدَاعِ طَبِيعَةٌ فِيهَا
هُوَ سِتْرُهَا ، وَطِلاَءُ زِينَتِهَا ... وَرِيَاضَةٌ لِلنَّفْسِ تُحْيِيهَا
وَسِلاَحُهَا فِيمَا تَكِيدُ بِهِ ... مَنْ يَصْطَفِيهَا أَوْ يُعَادِيهَا
وَهُوَ انْتِقَامُ الضَّعْفِ يُنْقِذُهَا ... مِنْ طُولِ ذُلٍّ بَاتَ يُشْقِيهَا
أَنْتَ المَلُومُ إِذَا أَرَدْتَ لَهَا ... مَا لَمْ يُرِدْهُ قَضَاءُ بَارِيهَا
خُنْهَا ! وَلاَ تُخْلِصْ لَهَا أَبَداً ... تُخْلِصْ إِلَى أَغْلَى غَوَالِيهَا (٢٤٨)

ويقول أحد أنصار العقاد في غزله : " إذا تحدث في الغزل فهو يميل إلى التجرد عن المادة ويغرق في وصف الروح والتماثل ، وكأني به يترفّع بشعره عن الحديث المباشر عن الجسد والغريزة "(٢٤٩) . ويرى أنّ العقاد يترفّع عن الحبّ ، وشعره في الغزل أقرب إلى التأمل الفلسفي منه إلى التجربة الإنسانية ، ويُرجع ذلك " إلى ضآلة دور المرأة في حياة العقاد . ولعلّ مرجعه كذلك إلى كبرياء العقاد العنيفة التي تأبى الاعتراف بالضعف حتى في أتون الحب "(٢٥٠) . لكنّنا نجد خلاف ذلك ، فالعاطفة الصادقة تظهر في بعض قصائده الغزلية على حين تقصر عنها الشاعرية الخالصة . يقول العقاد :

جُرْحُ الغَرَامِ عَلَى خَدَّيْكَ مُنْدَمِلُ ... تُخْفِيهِ لَوْ أَنَّهُ يَخْفَى عَلَى الفَطِنِ
هَذِي سَعَادَةُ إِنْسَانٍ تَخَطَّفَهَا ... لاَ تُخْفِ آثَارَهَا فِي وَجْهِكَ الحَسَنِ
وَاكْشِفْ بِهَا مَوْضِعاً خَطَّ الحَيَاءُ بِهِ : ... " هَذِي جَزِيرَةُ مَجْنُونٍ مِنَ الشَّجَنِ "
طَغَى عَلَيْهِ سُعَارٌ مِنْ لَوَاعِجِهِ ... وَلِلْغَرَامِ سُعَارٌ طَائِشُ الرَّسَنِ
دَارَيْتَ أَمْراً وَمَا فِي النَّاسِ مِنْ أَحَدٍ ... إِلاَّ تَمَنَّى الذِي دَارَيْتَ فِي العَلَنِ
فَمَا يَرَوْنَكَ إِلاَّ مُضْمِرِي حَسَدٍ ... لِذَلِكَ الفَاتِكِ السَّاطِي عَلَى الفِتَنِ
وَرُبَّ سَاطٍ عَلَى خَدٍّ يُقَبِّلُهُ ... أَحْظَى وَأَقْدَرُ مِنْ سَاطٍ عَلَى مُدُنِ (٢٥١)

وهذا يثبت بطلان ما يدّعيه هذا الدارس من جهة ، ويؤكّد ضآلة قيمة شاعرية العقاد من جهة أخرى .

وليس شعره الفكري أوفر حظًّا من بقية شعره ، ولذلك نجد أنّه علينا أن نختار قصيدته " ترجمة شيطان "(٢٥٢) التي عدّها أنصاره فتحاً في عالم الشعر(٢٥٣) ، على حين يأخذ

رمزي مفتاح على بعض أبياتها " ضعف التأليف والعجز عن الإيضاح "[٢٥٤] ويرى أنها قصيدة مبنية على السخف والتهريج والحشو الفارغ والغباوة "[٢٥٥] وبعض أفكارها مسروق من الشاعر عبد الرحمن شكري[٢٥٦].

وتروي القصيدة قصة شيطان ناشيء ، سئم حياة الشياطين وتاب عن مهنة الإغواء ، فقبل الله تعالى توبته وأدخله الجنة ، لكنه سئم ، بعد ذلك ، حياة العبادة وتطلع إلى مقام الكمال الإلهي فجهر بالعصيان وعاقبه الإله بأن مسخه حجرًا ، ولكنه ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون .

وفي هذه القصيدة من العيوب ما في بقية شعره ، فهي حكاية بسيطة يسردها الشاعر بتكرار الفعل الماضي ، مما يجعله ليس أكثر من شاهد على ما يقول :

صَاغَهُ الرَّحْمَنُ ذُو الْفَضْلِ الْعَمِيمْ	غَسَقَ الظَّلْمَاءِ فِي قَاعِ سَقَرْ
وَرَمَى الْأَرْضَ بِهِ رَمْيَ الرَّجِيمْ	عِبْرَةً فَاسْمَعْ أَعَاجِيبَ الْعِبَرْ (ص٢٢٢)

ويستمر السرد القصصي بوساطة الفعل الماضي حتى نهاية القصيدة . وإذا كان ثمة وحدة في النص فهي وحدة الفكرة ، إغواء الشيطان ، ونراها متمثلة من بداية القصيدة حتى نهايتها حين يصبح حجرًا ، وهي وحدة ذهنية قتلت حيوية النص[٢٥٧] ، فهي تقوم على النزعة التقريرية ، كما في هذا المقطع الذي يبدأ فيه الشيطان مسيرته الطغيانية :

هَبَطَ الشَّيْطَانُ فِي وَادِي الْقُرُودْ	أَوْ هُمُ الزَّنْجُ كَمَا قَدْ خُلِقُوا
أُمَّةٌ مِنْ صَنْعَةِ الْخَلَّاقِ سُودْ	أَخْطَؤُوا الصِّبْغَةَ أَوْ قَدْ حُرِقُوا (ص٢٢٣)

ويمضي في التقرير متنقلاً من مقطع إلى مقطع ، دون أن يشعر إلا بتسلسل الفكرة ووحدة الوزن :

مَالَهُ يُفْسِدُ خَلْقًا عُدِمُوا	آيَةَ الرُّشْدِ ، وَهَبْهُمْ رَشَدُوا
وَعَلَامَ السَّلْبُ مَا غَنِمُوا	وَهُمُ لَوْ غَنِمُوا لَمْ يُحْسَدُوا (ص٢٢٧)

والتعبير بالصورة نادر في قصيدته ، وإذا وجدت فهي تقليدية باهتة ، فها هو ذا الشاعر يصف الجنّة حين نزل الشيطان فيها :

كَمُلَتْ زِينَتُهَا مِنْ كُلِّ فَنّ	وَكَسَاهَا الزَّهْوُ وِلْدَانٌ وَحُورْ
وَعَلَى أَدْوَاحِهَا الطَّيْرُ تُغَنِّي	يَا كَرِيمُ ، يَا حَلِيمُ ، يَا غَفُورْ (ص٢٢٩)

وغرض القصيدة تعليمي ، يخبرنا بأنّ طبيعة المرء الشرير لا تتغيّر بتغير الظروف التي تحيط به ، ولذلك لم يستطع الشيطان أن يعيش حياة النعيم ، فكانت نتيجة القصيدة مصرع الشيطان ، ثم ينهيها بالحكمة على طريقة مطران في قصائده القصصية، فيقول :

وَكَذَا الْعَهْدُ بِمَشْبُوبِ الْقَلَى ... عَارِمُ الْفِطْنَةِ جَيَّاشُ الْفُؤَادْ
أَبَدًا يَهْتِفُ بِالْقَوْلِ قَلَا ... يُعْجِبُ الْغَيَّ وَلَا يُرْضِي الرَّشَادْ (ص٢٨٩)

وهكذا نتوصّل إلى أنّ ثمّة عيوبًا كثيرة تقف سدًّا منيعًا بين ما كتبه العقاد من نظم وبين الوحدة العضوية ، لعلّ أهمّ هذه العيوب :

١ـ النزعة العقلية التي تطغى على شعره ،(٢٥٨) فتسري البرودة في مفاصل قصائده ، ويصبح حظ الفكر " أكثر من حظ الموسيقى لأنّ الفكر إذا غلب على الشعر فقد يطغى على الموسيقى ، (٢٥٩) ويتجاهل الشاعر ، عاطفته " حتى تكاد تحسّ بأنك تقرأ مقالًا للعقاد ، لا قصيدة من القصائد "(٢٦٠) ، ويصبح الشاعر متفرّجًا على الحدث ، بعد أن ينفصل عن شعره ، ولا يبقى من رابط بين أجزاء القصيدة سوى العقل ، وهذا الرابط عاجز عن تحقيق الشروط الأساسية للعمل الفني ، بل يتنافى مع حقيقته وطبيعته ، ولذلك فالعقاد ليس رومانتيكيًّا خالصًا لأنّ الرومانتيكية تقوم على العاطفة التي تهزّ الشاعر هزًّا والخيال الذي يجهر الإحساس ، وهذان لا يتوافران في شاعرية العقاد ولا في نقده .

٢ـ والنثرية ، وهي التعبير النثري المنظوم الذي يخلو من الإيحاء ،(٢٦١) فلا يميّز القصيدة من النثر العادي سوى الوزن والقافية ، فضلًا عن أنّ في نثريته مباشرة وخطابية وتقريرًا وسردًا إخباريًّا وغير ذلك .

ومنها الحشو وكسل الإيقاع والتكرار الممل ، وقصور الخيال وخلو القصيدة من الصور الحيوية والصراع الداخلي .

وتقف هذه العيوب مجتمعة سدًّا منيعًا بين شعر العقاد والوحدة العضوية ، فليست القصيدة ، عنده ، كيانًا حيًّا ناميًا ، ولكنها كيان تسلسلي تعشّش فيه العيوب ، ووحدتها نتيجة لدفع قوى خارجية أهمها الإرادة ، وهذا مادفع الحليوي إلى أن يقول في رسالته إلى الشابي في نيسان ١٩٣٣ م " والحقّ أنّ العقاد "أراد" أن يكون شاعرًا فكأنه" بالإرادة "

لا بالاندفاع النفسي الذي لا يقهر إلى قول الشعر . فالشعر الحقّ يجب أن ينبع من النفس كما يتفجّر الماء من المنبع رغم إرادة الصخور المعترضة".(٢٦٢)

ونجد ، بناء على ما سبق ، أنّ معظم قصائده يسير على وتيرة واحدة ، ليتجمع حول الفكرة كما يجمع المغناطيس أجساماً حديدية مختلفة ، فقصائده تكديس معلومات ربطها بوساطة المنطق النثري ضمن وحدة الوزن والقافية ، وهي عمل عقلي صناعي التي نستطيع أن نفكّك أجزاءه ، ونعيدها إلى ما كانت عليه قبل دخولها في العمل الشعري، دون أن تخسر شيئاً من مزاياها الأصلية ، وذلك لأنها لم تدخل مرحلة الصهر .

ونتوصّل إلى النتائج التالية :

١ـ استقى العقاد مفهوم "وحدة القصيدة" من قراءاته الانكليزية ، ونادى بهما في زمن كان فيه معظم النقد تقليديّاً يدور على مقارنة الأبيات بأبيات سائرة لشعراء قدامى ، أو حول خطأ لغوي أو شبه ذلك . ومن هنا نجد أنّ العقاد الناقد كان مجدّداً . ولكن تجديده انحصر في المضمون دون الشكل.(٢٦٣)

٢ـ اتسم نقد العقاد بالقوة والعنف ، وذلك لأنّ طبيعة المرحلة كانت تقتضي ذلك فردّ عليه الآخرون بأشدّ من عنفه .

٣ـ أما العقاد الشاعر فإنّه يقلّ قيمة عن العقاد الناقد ، فللأخير أثر أكبر بكثير من أثر الأول ، والعقاد " لم يترك وراءه مدرسة شعرية واضحة تأثّرت به والتزمت بطريقته الفنية ، فلا يوجد شاعر بارز واحد بعد العقاد يمكن أن نقول إنّه تلميذ "مدرسة العقاد في الشعر"(٢٦٤) وهو لم يستطع أن يطبّق في شعره نظريته النقدية ؛ "فهو يقدّم فكراً نظريّاً ممتازاً عن الشعر ، بينما يقدّم في قصائده تطبيقاً شعريّاً ضعيفاً لهذه الأفكار"(٢٦٥) ، وهو يفهم الشعر "ويتحدث عنه بوعي وعمق ، ولكنّ شعره مليء بالعيوب التي تجعله محدود القيمة قليل التأثير"(٢٦٦) ، وبين مقدمات دواوينه وشعره فرق كبير مما أدّى بمارون عبود إلى القول : " أقرأ مقدمات دواوينه فأصيح : يا بارك الله ! أحسبني أمام شاعر لا يجارى حتى إذا تجاوزت الوصيد رأيت شعراً هزيلاً كذئب البحتري ، وظننتني أقرأ دفاتر المتمرّنين في الصفوف الوسطى لا نظم أديب كبير"(٢٦٧) وشعره الوجداني جافّ ، بعيد عن ذاته ، وكأن العقاد عالم في مخبر ، لا يندمج في شعره الغزلي ولا تجري فيه التحولات العجيبة

والصراع النفسي الحاد ، وإنما يحدثنا حديث المتفرج عن حب ألمّ به ، ولذلك فإنّ شعره لا يسيطر على القارئ ولا يرغمه على أن يتتبّعه ، فهو يخلو من حيوية الشعر وسيولة الوجدان .

٤ — ويتوافر في قصائد العقاد وحدة الموضوع ، أما الوحدة العضوية فلا وجود لها في هذا الركام الهائل من التقرير والإخبار والنثر والحشو والخطابية والنزعة العقليـــة ، والسكونية وجفاف الشاعرية وكسل الإيقاع والتكرار الممل .

٥ — وإذا ما كان العقاد الناقد يقف وسطاً بين الرومانتيكية والكلاسيكية فإنّ العقـــاد الناظم أقرب إلى الكلاسيكية منه إلى الرومانتيكية ، فهو لم يتراجع عن الشكل القديم ، فضلاً عن أنه يرفع العقل فوق الخيال .

ونستطيع أن نضيف إلى العقاد إبراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩—١٩٤٩ م) في التعارض بين الشكل القديم والمضمون الحديث ، وقد " تمكّن المازني والعقاد من إحداث بعض التغيير في الذوق الأدبي السائد عن طريق كتاباتهما النقدية أكثر منه عن طريـــــق شعرهما " (٢٦٨) .

ونضيف إلى ما أوردناه من نتائج في حديثنا عن مطران والعقاد ما يلي :

١ — إنّ النقّاد الشعراء هم الذين أحسّوا ضرورة وحدة القصيدة وأنها معيار لازم في الشعر ونقده ، فاهتموا بها ، ولكنّ الملاحظ أنّ العقاد الناقد كان أكثر اهتماماً بمفهوم " وحدة القصيدة " ، على حين كانت قصائد مطران أكثـــر توفيقاً وقرباً مـــن هذا المفهوم .

٢ — وإنّ مطران أكثر موهبة وشاعرية ونبوغاً إذا قيس بالعقاد الشاعر ، وقد استطاع أن يحقّق ، في بعض قصائده ، مستوى فنيًّا رفيعاً ، على حين أنّ العقاد لم يحقّق مثل هذا السمو والارتفاع . وبهذا يكون العقـاد قد تأخّر شعريًّا عن نظريتـــه النقدية ، على حين تقدّم مطران عليها .

أما نتائج وحدة الموضوع فهي :

١ — كانت وحدة الموضوع نتيجة للتأثر المباشر بالشعر الرومانتيكي الأوروبي ونقده عامة ،

وبالوحدة العضوية على وجه الخصوص ، ووحدة الموضوع مرحلة ضرورية لابدّ منها على طريق الوحدة العضوية ، فمن غير الطبيعي أن يقفز الشعر العربي مباشرة مما كان عليه من تخلّف في أواخر عصور الانحدار إلى الوحدة العضوية التي تعدّ معياراً متقدماً في النقد الأوروبي الحديث . وقد كان لوحدة الموضوع دور كبير في تجديد الشعر العربي في بدايات هذا القرن .

٢ـ وكان الشاعر يركّز اهتمامه ، في وحدة الموضوع، على تسلسل الأفكار . أما تفاعل القصيدة فهو شبه مهمل ، والنمو الداخلي معطّل كليًّا في معظم قصائد العقاد والمازني ، ممّا يجعل عدداً كبيراً من أبيات القصيدة لا يؤدّي إلاّ وظيفة بسيطة ، هي المعنى ، ولكنّ " للمعاني والفكر وجوداً ذهنيًّا يضعها في متناول من له القدرة على تناولها ، في حين أنّ للقصيدة وجوداً ماديًّا لغويًّا لا يحدّه موضوع أو فكرة أو معنى وإن كانت هذه كلّها في القصيدة ". ونغدو ، إذا اقتصرت القصيدة على العلاقة الموضوعية الخارجية البسيطة " بإزاء إنشاء مكتمل ، ربّما ، من حيث الشكل ، وإنّما لا وجود للشعر فيه . هنا تبدو الحاجة إلى العنصر الحيوي الذي يلتقي فيه الشعر والشاعر ". فالقصيدة ، إذاً ، أكثر من فكرة . هي فكرة ومعاناة ، أي تجربة غنية معقّدة تنمو بفضل التوتر نموًّا وظيفيًّا عضويًّا يؤدّي إلى تلاحم الشكل والمضمون تلاحمًا يستحيل معه ، بعدئذ ، تفكيك عناصر القصيدة . ولكنّ كلّ ما تقدم لا يعني أننا ننكر أهمية الموضوع في القصيدة؛ فهو عنصر ضروري في الشعر ، ولكنّه يصبح ، حين تتوحّد ذات الشاعر بموضوعه ، أكثر تألقاً وإبداعاً .

(٢٦٩) (٢٧٠)

٣ـ علينا ألا ننسى أنّ "وحدة الموضوع" مرحلة ضرورية في شعرنا ، وأنّها أدّت إلى المعاصرة ، والابتعاد عن الموضوعات التقليدية مما دفع بالقصيدة إلى اتجاهها السليم في المضمون الذي أدّى ، بدوره إلى تطوير بنية القصيدة بشكل طبيعي مما دفعها إلى الوحدة العضوية .

******** *******

هوامش الفصل الثاني من " الباب الأول "

١— ينظر في ذلك : الرمادي ، د٠ جمال الدين — خليل مطران شاعر الأقطار العربية — دار المعارف بمصر — د٠ ت — ص ٦و٢٢و١٤٠و١٧٩و٢٠٠و٢٥١و٢٥٣٠

٢— ينظر في ذلك : العقاد ، عباس محمود — شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي — مطبعة لجنة البيان العربي — القاهرة — ط ٣ — ١٩٦٥م — ص ١٩٢، ومندور ، د٠ محمد — فنّ الشعر — مطابع دار القلم بالقاهرة — د٠ت٠ — ص ١٤٢، والربيعي ، د٠ محمود — في نقـ ١ ر — دار المعارف بمصر — مطابع سجل العرب — القاهرة — ١٩٦٨م — ص١٢٩٠

٣— ينظر : العقاد ، عباس محمود — شعراء مصر وبيئاتهم — ص ١٩٢٠

٤— ينظر : دياب ، عبد الحي — عباس العقاد ناقداً — القاهرة — دار الشعب — د٠ت٠ — ص٤١٩ ، والرمادي ، د٠ جمال الدين — خليل مطران شاعر الأقطار العربية — ص ٢٩٧٠

٥— ينظر : مندور ، د٠ محمد — الشعر المصري بعد شوقي — مكتبة نهضة مصر ومطبعتها — الفجالة — ١٩٥٤م — ص٥٣—٥٤٠

٦— الملائكة ، نازك — «هيكل القصيدة» — الآداب — س ٨ — ع٦ — حزيران — ١٩٦٠م — ص٧٠

٧— المصدر السابق — ص٧٠

٨— محمود ، محمود — «العوامل الخارجية المؤثّرة في الأدب» — عالم الفكر — المجلد الأول — ع٤ — ١٩٧١م — ص٢٦٨٠

٩— الزين ، علي — أوراق أديب — بيروت — دار الفكر — ١٩٥٥ — ص٤٦٠

١٠— المصدر السابق — ص ١٥١٠

١١— الخياط ، د٠ جلال — الشعر العراقي الحديث — بيروت — دار صادر — ١٩٧٠م — ص ١٠٩٠

١٢— المصدر السابق — ص ١٢٩٠

١٣— خليل مطران (١٨٧٢— ١٩٤٩م) ، شاعر لبناني ولد في بعلبك ، قصد باريس هرباً من الظلم العثماني عام ١٨٩٠م ، ثم استقر في مصر منذ ١٨٩٢م ، فلقّب بـ " شاعر

القطرين " . أصدر " المجلة المصرية " عام ١٩٠٠م، و " الجوائب المصرية " عام ١٩٠٣م، حذق الفرنسية وترجم عنها " هرناني " لـ " هيغو "، و " السيد " و " سينا " و " بوليكت " لـ " كورني " . وترجم عن الانكليزية " عطيل " و " تاجر البندقية " و " هاملت " و " مكبث " لـ " شكسبير " . له " ديوان الخليل " في أربعة أجزاء ، و " إلى الشباب " أرجوزة ، و " من ينابيع الحكمة " ، و " التاريخ العام " في ستة أجزاء ، و " الإرادة " وهو فصول في أدب النفس . وغيرها من المؤلفات . استقيت هذه المعلومات من مصادر ومراجع عديدة ، منها : سركيس ، يوسف إليان — معجم المطبوعات العربية والمعرّبة — مطبعة سركيس بمصر — ١٩٢٨م — ص ١٧٥٩ ، والزركلي ، خير الدين — الاعلام — ٢/ ٣٦٨ ، والكاتب ، حسان بدر الدين — الموسوعة الموجزة — المجلد الثاني — الجزء السابع — مطابع ألف باء الأديب — دمشق — ط ١ — ١٩٧٦م — ص ٢٣٦ — ٢٣٧ ، وجمال الدين ، نجيب — خليل مطران شاعر العصر — مطبعة دمشق — ١٩٤٩م ، والطناحي ، طاهر أحمد — حياة مطران — الجمعية التعاونية للطبع والنشر — مصر ١٩٦٥م . وغيرها .

١٤— رأينا أن نهمل الحديث عن وحدة القصيدة قبل مطران :

تقديًا : عند المرصفي، لعدم فعالية ما قاله فيها، وعدم وضوحها لديه واختلاطها وتناقض آرائه بين تقديس وحدة البيت (ينظر — الوسيلة الأدبية — القاهرة — مطبعة المدارس الملكية — ط ١ — ١٢٩٢ هـ — ٢/ ٤٦٤ — ٤٦٨)، وهيكل القصيدة القديمة (٢/ ٤٦٤)، وحسن النسق (٢/ ٤٧٩)، ونرى أنّه لم يصل في وحدة القصيدة إلى ما وصل إليه القدماء .

شعريًا : عند البارودي وأضرابه، لأنهم أعادوا صياغة الشعر القديم ، علمًا بأنّ لقصائدهم دورًا في إحياء التجربة الشعرية المعاصرة .

١٥— محمود سامي البارودي (١٨٣٩—١٩٠٤م) " أول ناهض بالشعر العربي من كبوته، في عصرنا وأحد القادة الشجعان . جركسي الأصل ... ومولده ووفاته بالقاهرة . تعلّم بها في المدرسة الحربية . ورحل إلى الآستانة فأتقن الفارسية والتركية ، وله فيهما قصائد . ولمّا حدثت " الثورة العرابية " كان في صفوف الثائرين . ودخل الإنجليز القاهرة ، فقُبض عليه وسجن ، وحكم بإعدامه ثمّ أُبدل الحكم بالنفي إلى جزيرة " سيلان " ... وعفي عنه سنة ١٨٩٩ فعاد إلى مصر . " الاعلام — ٨/ ٤٧ .

١٦— ديوان البارودي — تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف — دار المعارف بمصر — ١٩٧٢ م — ٣/ ١٣٦—١٣٨ ٠

١٧— ديوان البارودي — ١/ ٢٧٩٠

١٨— ينظر مثلاً ديوانه : ٢/ ٢٨٤— ٢٨٥ و ٢/ ١٨٨ — ١٩٠ و ٢/ ٢٧٧و ٢/ ٣٧١ ... إلخ ٠

١٩— أدونيس — صدمة الحداثة — دار العودة — بيروت — ط ١ — ١٩٧٨م — ص ٥٥

٢٠— ديوان الخليل — الجزء الأول — مطبعة المعارف بمصر — ١٩٠٨— ص هـ

٢١— ينظر المصدر السابق — ص هـ ٠

٢٢— نقلاً عن أدهم ، د ٠ إسماعيل — المقتطف — ع ٣— المجلد ٩٤ — مارس ١٩٣٩م— ص ٢٩٥٠

٢٣— ديوان الخليل — طبعة ١٩٠٨ م — ص هـ ٠

٢٤— المصدر السابق ص ٠ هـ ٠

٢٥— المصدر السابق — ص هـ ٠

٢٦— المصدر السابق — ص و ٠

٢٧— المصدر السابق — ص هـ — و ٠

٢٨— المصدر السابق — ص ٠ و

٢٩— المصدر السابق — ص — و

٣٠— المصدر السابق — ص— و

٣١— ينظر المصدر السابق — ص و

٣٢— ديوان الخليل — أربعة أجزاء — دار الكتاب العربي — بيروت — ط ٣ — ١٩٦٧ م— ص ١١ — وسنعتمد على هذه الطبعة في دراسة شعره ٠

٣٣— ينظر في ذلك : هلال ، د ٠محمد غنيمي — النقد الأدبي الحديث — ص ٤٠٢ — وحجازي ، أحمد عبد المعطي — "خليل مطران : قديس بدوي" — الآداب — س ٢٢ — ع ٩ — أيلول — ١٩٧٤ م — ص ٦ ٠

٣٤— طاهر ، عادل — "عناصر التجديد في شعر مطران" — شعر — ع ١٣ — شتاء ١٩٦٠م — ص ٨٢ ٠

٣٥— نقلاً عن أدهم ، د ٠ إسماعيل أحمد — المقتطف — العدد الثالث — المجلد ٩٤ — مارس ١٩٣٩م — ص ٢٩٧— ٢٩٨ ٠

٣٦– المجلة المصرية ١٥ أغسطس – ١٠١٩م – (نقلاً عن كتاب "خليل مطران – أروع ما كتب " جمع د. محمد صبري – القاهرة – مطبعة دار الكتب المصرية – ١٩٦٠ م – ص ٣٦) .

٣٧– ينظر تعليق الدكتور محمد صبري في حاشية الصفحة ٣٦ من الكتاب : "خليل مطران – أروع ما كتب " .

٣٨– منها ، مثلاً ،رثاؤه لجبران خليل جبران بمناسبة نقل جثمانه إلى بشري– ديوانه – ٧٦/٤ – ٨٠ ، ورثاؤه للملك حسين الهاشمي – ديوانه – ٩٢/٤ – ٩٧ ، وتأبينه لحسين رشدي – ديوانه – ١١٩/٤ – ١٢٠ ، ورثاؤه لأحمد شوقي – ديوانه – ١٢٦/٤ – ١٣٢ ، ولحافظ إبراهيم – ديوانه – ١٣٤/٤ – ١٤٤ ، وغيرهم .

٣٩– منها ، مثلاً ،تهنئة باليوبيل الذهبي للاستاذ جبر ضومط – ديوانه –٥٢/٤ – ٥٤ ، وتهنئة بشفاء صاحب السمو كمال الدين حسين – ديوانه – ٦٧/٤ – ٧٠ وتهنئة للفاروق بمولد الأميرة فريال – ديوانه – ٣٠٠/٤ – ٣٠٢ وغيرها .

٤٠– منها ، مثلاً ،قصيدته في حفلة تكريم الطيار صدقي بالاسكندرية – ديوانه– ١١/٤ – ١٥ ، ومشروع القرش لإحياء الصناعة المصرية – ديوانه – ٩/٤ – ١٠ ، وشكر لأمين نخلة.وقد أهداه إحدى روائعه الأدبية – ديوانه – ١٢١/٤ – ١٢٢ ،وبمناسبة تنصيب الأمير فاروق كشافاً أعظم – ديوانه – ١٤٦/٤ – ١٤٩ ، وبمناسبة زيارة الملك فيصل – ديوانه – ١٥٣/٤ – ١٥٥ ، وبمناسبة عيد مصرف مصر – ديوانه – ١٩٨/٤ – ٢٠٢ ،وبمناسبة زيارة لمعامل الغزل والنسيج – ديوانه – ٢٠٦/٤ – ٢٠٨ ، وبمناسبة تولي جلالة الملك فاروق – ديوانه – ٢٢١/٤ – ٢٢٦ ، ومقدمة شعرية لديوان حافظ إبراهيم – ديوانه– ٢٣٦/٤ – ٢٣٩ ،وتقريظ لقصة طه حسين دعاء الكروان – ديوانه – ٣١٨/٤ – ٣٢٠ وغيرها .

٤١– " العاطفة والفكرة في الشعرومنزلتهما في شعر مطران " – المقتطف – م ٩٦ – ع ٣ – مارس – ١٩٤٠م – ص ١٦٤ .

٤٢– أدهم ، د. إسماعيل – " خليل مطران شاعر العربية الإبداعي " – المقتطف م ٩٥ – ع ١ – يونيو – ١٩٣٩ – ص ٩٠ .

٤٣— "الإنسانية عند خليل مطران" — الرسالة — بيروت — س ٣ — ع ٥ — ١٥ نوّار — ١٩٥٧م — ص ٨ .

٤٤— ينظر في ذلك : صائب ، سعد — "خليل مطران في حياته الروحية ومبدئه الأخلاقي" — الموقف الأدبي — ع ٦١ — أيّار — ١٩٧٦م — ص ١٢—٢٣ .

٤٥— الكيالي ، د . سامي — نزعات حرة واتجاهات عربية في حياة خليل مطران وشعره من كتاب " مهرجان خليل مطران " — المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية — مطابع دار القلم بالقاهرة — ١٩٦٠ — ص٧١ .

٤٦— المصدر السابق — ص ٦٩—٧٠ .

٤٧— " خليل مطران فاتح عهد وخاتم عهد " — الرسالة — بيروت — ع ٥ — س ٣ — ١٩٥٧ م — ص ٣—٤ .

٤٨— المصدر السابق — ص ٤ .

٤٩— " مطران بين التجديد والحبّ " — الرسالة — بيروت — ع ٥ — س ٣ — ١٩٥٧م — ص ١٠ ، وينظر أيضاً : هنداوي ، خليل — " دندنة أدبية " — الرسالة — بيروت ص ٥٠ .

٥٠— خليل مطران — دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر — بيروت — ١٩٦٤م — ص ٤٢ .

٥١— خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث — دار المسيرة — بيروت — ط ١ — ١٩٨١ م — ص ١٠٥ .

٥٢— المصدر السابق — ص ١١٢ .

٥٣— العقاد ، عباس محمود — مهرجان خليل مطران — ص ١٢ ، وينظر : أبو شادي ، د . أحمد زكي — " خليل مطران " — الأديب — س ١٢ — المجلد ٢٤ — الجزء العاشر — اكتوبر — ١٩٥٣م — ص ٤ .

٥٤— ديوانه — ١ / ٤٤ .

٥٥— ديوانه — ٤ / ٤٢ .

٥٦— ديوانه — ٢ / ١٦٠—١٦١ .

٥٧— ديوانه — ٢ / ١٢٤ .

٥٨— ينظر في ذلك : ديب ،وديع " الجديد في شعر مطران " — الأبحـاث — س ٣ — ج ٣ — أيلول — ١٩٥٠م — بيروت — ص ٣٦٩ ،وجحا ،د . ميشال خليل مطران — ص ٢٣٤—٢٣٥ .

٥٩— ينظر في ذلك : المحاسني ،د . زكي — " خليل مطران " — مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق — الجزء الاول — م ٢٥ — ١٩٥٠م — ص ١٥٥و١٥٦ ، وديب ،وديع — " الجديد في شعر مطران " — مجلة الأبحاث — س ٣ — الجزء ٣ — أيلول — ١٩٥٠م — ص ٣٧١ ،وأبو شادي ،د . أحمد زكي — " خليل مطران " — الأديب — س ١٢ — مجلد ٢٤ — الجزء العاشر — ١٩٥٣م — ص ٢ ، وكرّو ،أبو القاسم محمد — كفاح الشابي — تونس — مطبعة الترقي — ط ٢ — ١٩٥٧م — ص ١٩ ،وطاهر ،عادل — " عناصر التجديد في شعر مطران " ص ٨٠ و ٨٣ ،وشرارة ، عبد اللطيف — خليل مطران — ص ٦ ، والرمادي ، د . جمال الدين — " خليل مطران شاعر الأقطار العربية " — ص ١٩٠ ، والسباعي ،يوسف — مهرجان خليل مطران — ص ٢ ، وجحا ،د . ميشال — خليل مطران — ص ٧ و ١٠٤ .

٦٠— ينظر في ذلك : تميمة ،ميخائيل — "خليل مطران فاتح عهد وخاتم عهد" — الرسالة — بيروت — ص ٣ ،وأدهم ،د . إسماعيل — " خليل مطران " — المقتطف — المجلد ٩٤ — ١٩٣٩ م — ص ٢٩٩ — ٣٠٠ .

٦١— مطران ،خليل — " أريد للشعر العربي " — مجلة الهلال — الجزء الثامن — المجلد ٥٧ — اغسطس ١٩٤٩ م — ص ٤٥—٤٦ .

٦٢— المصدر السابق — ص ٤٧ .

٦٣— المصدر السابق — ص ٤٨ .

٦٤— ينظر : المحاسني ،د . زكي — " خليل مطران " — مجلة المجمع العلمي العربي ص ١٥٦ — والرمادي ،د . جمال الدين — خليل مطران — ص ٢٠٠ .

٦٥— ينظر : الدهان ،د . سامي — قدماء ومعاصرون — دار المعارف بمصر — ١٩٦١م — ص ٢١٥و٢١٧ ، والدهان ،د . سامي — مهرجان خليل مطران — ص ١٢٢ ، والرمادي ،د . جمال الدين — خليل مطران — ص ٦ و ٢٢ و ٢٤٠ و ٢٥١ — ٢٥٣ .

٦٦— ينظر : أدهم ،د . إسماعيل أحمد — خليل مطران — المقتطف — الجزء الأول — م ٩٥ — يونيو — ١٩٣٩م — ص ٩١ ، والمحاسني ،د . زكي — خليل مطران — مجلة المجمع العلمي العربي — ص ٥٣،و١٠٧ ، والمحاسني ، د . زكي "مطران بين التجديد والحبّ" — الرسالة،بيروت — ١٩٥٧م — ص ٩ ، والدهان ،د . سامي — قدماء ومعاصرون — ص ٢١٥ و٢١٧ ،والرمادي ، د . جمال الدين — خليل مطران — ص ٦٠ ، وجحا ،د . ميشال — خليل مطران — ص ٨٠،و١٣٥،و٢٠٦ .

٦٧— "ألفرد دي موسيه Alfred de Musset " " ١٨١٠ — ١٨٥٧م" من أكبر الشعراء الفرنسيين الرومانتيكيين ، ارتبط بعلاقة حبّ مع الكاتبة الفرنسية الرومانتيكية الثرية "جورج صاند George Sand " (١٨٠٤ — ١٨٧٦م) ، فحطّ جسده وكتب لها "الليالي" ،وهي من أجمل أغاني الألم الرومانتيكي ،وله "الأشعار الأولى" ،و"الأشعار الجديدة" و"اعترافات فتى العصر" وقصة "تاريخ هوى" ،ومسرحية "ابن تيتيان" وغيرها .
ينظر في ترجمته :
Grand Larousse encyclopédique -7-1963-P 609-610

٦٨— ديوانه — ١٦٦/١ .
٦٩— ينظر : الطناحي ، طاهر أحمد — حياة مطران — ص ١٢٧ .
٧٠— ينظر : ديوانه — قصيدة "حكاية عاشقين" — ١٨٤/١ — ٢٢٢ .
٧١— ديوانه — ٢٢٢/١ .
٧٢— الطناحي ، طاهر أحمد — حياة مطران — ص ١٥٦ .
٧٣— القصيدة في ديوانه — الجزء الأول — من ص ٨٢ الى ص ٩٣ .
٧٤— جمال الدين ،نجيب — خليل مطران شاعر العصر — ص ١١٧ .
٧٥— "نظرة في شعر مطران" — مهرجان خليل مطران — ص ١٧٥ .
٧٦— محاضرات عن خليل مطران — مطبعة دار الهنا — مصر — ١٩٥٤م — ص ٢٥، وينظر ص ٤٤ .
٧٧— القصيدة في ديوانه — الجزء الأول — من ص ٢٢٣ إلى ص ٢٤٥ .
٧٨— ينظر : بلاطة ،عيسى يوسف — الرومنطيقية — ص ١١٦ .

٧٩— " خليل مطران شاعر العربية الإبداعي " — المقتطف — المجلّد ٩٥— الجزء الثاني — يوليو — ١٩٣٩م — ص ٢٢١.

٨٠— ينظر ، مثلاً ، في قصصه الشعرية الاجتماعية التالية : " فاجعة في هزل " — ديوانه — ١/ ٢٥ ، و " وفاء " . ديوانه — ١/ ١٠٥ ، و " الوردة والزنبقة " ديوانه — ١/ ١٣٤ ، و " حكاية عاشقين " — ديوانه — ١/ ١٨٥ ، و " الطفلان " — ديوانه — ٢/ ٦١ ، و " غرام طفلين " — ديوانه — ١/ ٢٤٥ ، و " بنت شيخ القبيلة " — ديوانه — ٤/ ١٠٦ .

٨١— يخبرنا الدكتور إسماعيل أدهم — المقتطف — المجلد ٩٥— الجزء الثاني — ص ٢٢١ بأن مطران قد شرع ، في عام ١٨٩٨ ، ينظم هذه القصيدة التي نشرت عام ١٩٠٥ في مجلة " الهلال " .

٨٢— ينظر : أدهم ، د . إسماعيل — " خليل مطران شاعر العربية الإبداعي " المقتطف — المجلّد ٩٥ — الجزء الثاني — يوليو — ١٩٣٩م — ص ١١٥ ؛ وأدهم ، د . إسماعيل — " صناعة مطران الفنية " — المقتطف — المجلّد ٩٦ — العدد الخامس — ١٩٤٠ — ص ٥٥٤ — ٥٥٥ ، وإبراهيم ، عيسى — شعراء من لبنان — بيروت — مكتبة منيمنة — ط ١ — ١٩٦٤م — ص ٢٦١ .

٨٣— القصيدة في ديوانه — الجزء الأول — من ص ١٧٩ إلى ص ١٨٣ .

٨٤— القصيدة في ديوانه — الجزء الأول — من ص ١٢٠ إلى ص ١٢٣ .

٨٥— ديوانه — ١/ ١٢٠ .

٨٦— ديوانه — الجزء الثالث — من ص ٥٠ إلى ص ٧٣ .

٨٧— يبلغ عدد أبياتها ٣٢٧ بيتاً ، وهي على وزن واحد ورويّ واحد .

٨٨— " نيرون Néron " " ٣٧—٦٨م " امبراطور روما " ٥٤— ٦٨م " أظهر الحلم طالما انتصح بنصائح الفيلسوف " سينيكا " ، ثم طغى فقتل أمّه وزوجته وأحرق روما " ٦٤م " ، ثمّ اضطهد المسيحيين يضرب به المثل بالقساوة والوحشية .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -7-1963- P 724

٨٩— "أغريبين Agrippine " " ١٦—٥٩م " والدة " نيرون " الامبراطور الروماني . قتلت بأمر منه .

ينظر في ترجمتها Grand Larousse encyclopédique-1-1960-P 171-172

٩٠ـ "كاليغولا Caligula " " ١٢-٤١م " إمبراطور روماني مستبد (٣٧-٤١م) ،وصل به الأمر إلى أن عيّن حصانه الهرم قنصلاً في مجلس الأعيان الروماني . مات قتلاً .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -2- 1960 - P 522

٩١ـ ينظر ،أدهم ،د . إسماعيل ـ "خليل مطران" ـ المقتطف ـ م ٩٥ ـ الجزء الثالث ـ ص ٢٢٥ .

٩٢ـ ديب ، وديع ـ "الجديد في شعر مطران" ـ الأبحاث ـ ص ٣٦٨ .

٩٣ـ خليل مطران شاعر العصر ـ ص ١٤٥ .

٩٤ـ عزمي ،خالص ـ "لوحات من مطران" ـ الرسالة ـ بيروت ـ ١٩٥٧م ـ ص ٣٦-٣٧

٩٥ـ ديوانه ـ ٣/ ١٩، وينظر،ديوانه ـ ٣/ ١١٦-١١٧ .

٩٦ـ الرمادي ،د . محمد جمال الدين ـ مهرجان خليل مطران ـ ص ١٩٤ .

٩٧ـ Musset, Alfred de - œuvres complètes- L'integral-Seuil- Paris -1963 - P 193

٩٨ـ ديوانه ـ ٢/ ١٢٥ .

٩٩ـ Musset- Alfredde - œuvres complètes - P 152

١٠٠ـ ديوانه ـ ٢/ ٢١ .

١٠١ـ ديوانه ـ ٢/ ١٩ .

١٠٢ـ ديوانه ـ ١/ ١٤٥ .

١٠٣ـ القصيدة في ديوانه ـ ١/ ١٤٤-١٤٦ .

١٠٤ـ ليس صحيحًا ما جاء في الصفحة ٨١ من كتاب "خليل مطران" للدكتور ميشال جحا ،حيث يرى أن قصيدة "المساء" قد نُظمت بعد الصدمة المنيفة التي تعرّض لها مطران حين خسر ثروته في التجارة عام ١٩١٢ . ودليلنا على ذلك أنّ القصيدة قد أُرّخت في تموز ١٩٠٢م في الطبعة الأولى من ديوانه الصادر عام ١٩٠٨ م،والقصيدة في الصفحات ١١٩-١٢١ منه .

١٠٥ـ أدهم ،د . إسماعيل أحمد ـ "العاطفة والفكرة في الشعر ومنزلتهما في شعر مطران" ـ المقتطف ـ ع ٣ ـ م ٩٦ ـ مارس ـ ١٩٤٠م ـ ص ٣٠٩ .

١٠٦ـ œuvres complètes - P 158 .

١٠٧ـ عزمي ، خالص ـ "لوحات من مطران" ـ الرسالة ـ بيروت ـ ١٩٥٧ ـ ص ٣٩ .

١٠٨ـ مندور ، د . محمد ـ فنّ الشعر ـ ص ١٠١ .

١٠٩ـ ينظر في ذلك : صدمة الحداثة ـ ص ٩٩ ـ ١٠٠ .

١١٠ـ ديوانه ـ ٢/١٧ ـ ١٩ .

١١١ـ ينظر : المحاسني ، د . زكي ـ "خليل مطران" ـ مجلة المجمع العلمي العربي ـ ص ١٥٥ ، وصبري ، د . محمد ـ خليل مطران ـ أروع ما كتب ـ ص ١١ و ١٣ ، وطاهر ، عادل ـ "عناصر التجديد في شعر مطران" ـ شعر ـ ص ٨٠ ، والعقاد ، عباس محمود ـ مهرجان خليل مطران ـ ص ١٢ .

١١٢ـ ينظر في ذلك : نعيمة ، ميخائيل "خليل مطران فاتح عهد وخاتم عهـــد" ص ٣و٧٩ .

١١٣ـ ينظر في ذلك : المحاسني ، د . زكي ـ "خليل مطران" ـ مجلة المجمع العلمي العربي ـ ص ١٥٦ ـ ١٥٧ ، ودياب ، عبد الحيّ ـ التراث النقدي قبـــل مدرسة الجيل الجديد ـ القاهرة ـ دار الكاتب العربي ـ ١٩٦٨م ـ ص ١٠٢

١١٤ـ ينظر : الجيوسي ، د . سلمى الخضراء ـ "الشعر العربي المعاصـــر" عالم الفكر ـ المجلد الرابع ـ ع ٢ ـ ١٩٧٣ ـ ص ١٤ .

١١٥ـ ينظر : بلّاطة ، عيسى يوسف ـ الرومنطيقية ـ ص ١٠٧ .

١١٦ـ ينظر : أبو شادي ، د . أحمد زكي ـ "خليل مطران" ـ الأديب ـ ١٩٥٣م ـ ص ٣ ـ وجحا ، د . ميشال ـ خليل مطران ـ ص ١٤٣ .

١١٧ـ قال خليل مطران في التمهيد لإنشاد قصيدته "نيرون" ـ ديوانه ـ ٣/٤٨ "تعلمون أنّ الشعر العربي ، إلى هذا اليوم ، لم تنظم فيه القصائد المطولات الكبر في الموضوع الواحد ، وذلك لأنّ التزام القافية الواحدة كان ، ولم يـــزل ، حائلاً دون كلّ محاولة من هذا القبيل . وقد أردت ، بمجهود نهائي ختامـــي أبذله ، أن أتبيّن إلى أيّ حدّ تتمادى قدرة الناظم في قصيدة مطولة ذات غرض واحد ، يلتزم لها رويًّا واحداً ، حتى إذا بلغت ذلك الحدّ بتجربتـــي بيّنت عندئذ لإخواني من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج أخر لمجاراة الأمم الغربية فيما انتهى إليه رقيّها شعراً وبياناً ."

١١٨ـ الرمادي ، د . جمال الدين ـ خليل مطران ـ ص ٣١٤ ، وينظر في المرجع نفسه ـ ص ١٧٩ و ٣٠٥ ، وضيف د . شوقي ـ الأدب العربي المعاصـر

في مصر — ١٩٦١ م — ص ١٢٥ .

١١٩ — من مقال "إلى صديقي خليل مطران" — الأديب — س ٦ — الجزء الخامس — نوار — ١٩٤٧ — ص ١١ .

١٢٠ — وديع فلسطين — "خليل مطران الذي أعرفه" — الأديب — س ٨ — الجزء التاسع — أيلول — ١٩٤٩ — ص ٤٦ .

١٢١ — ينظر : فارس ، بشر "خليل مطران" — الأديب — س ٨ — الجزء الثامن — آب — ١٩٤٩م — ص ٢ .

١٢٢ — ينظر حجازي ، أحمد عبد المعطي — "خليل مطران" — الآداب — ص ٦ .

١٢٣ — ينظر في ذلك: أبو شادي ، د . أحمد زكي — "شاعر الحرية ورائد الأحرار" — الأديب — س ٦ — الجزء السادس — حزيران — ١٩٤٧ — ص ٥٩ .

١٢٤ — أبو شادي ، د . أحمد زكي — مقالته "مطران وأثره في شعري" — ملحقة بديوانه "أنداء الفجر" — مصر — مطبعة التعاون — ط ٢ — ١٩٣٤م — ص ١٢٨ ، وتنظر المقالة نفسها — من ص ١١٠ إلى ص ١٢٨ ، وتنظر قصائده في الديوان ذاته — الصفحات ٥٢ — ٥٣ و ٥٥ ففيها إشادة بشاعرية مطران وإشارة إلى تأثيره .

١٢٥ — عبّاس محمود العقّاد (١٨٨٩ — ١٩٦٤م) من أكبر كتّاب القطر المصري وأوسعهم اطّلاعاً ، وأهمّ نقادهم ، نال في سنة ١٩٦٠م جائزة الدولة التقديرية في الآداب . يشكّل مع إبراهيم المازني (١٨٨٩ — ١٩٤٩م) ، وعبد الرحمن شكري (١٨٨٦ — ١٩٥٨م) ، أوّل مدرسة أدبيّة تجديدية في مصر (مدرسة الديوان) . مؤلفاته كثيرة متنوّعة في النقد والأدب والصحافة والفكر والتاريخ والتراجم والشعر وغير ذلك . من أهمّها "الديوان" — ١٩٢١ م ، و "مراجعات في الآداب والفنون" و "ابن الرومي" وغيرها . وله ديوان شعر بعشرة أجزاء .
استقيت هذه المعلومات من مصادر متعدّدة وردت في أثناء البحث بالإضافة إلى : الكاتب ، حسّان بدر الدين — الموسوعة الموجزة — المجلد الخامس — الجزء الثامن عشر — مطابع ألف باء الأديب — دمشق — ط ١ — ١٩٨٠م — ص ٥٤ — ٥٧

١٢٦ — ينظر : عيّاد ، د . شكري محمد — "في مبادئ النقد عند العقاد" — المجلة ع ١٤٧ — آذار — ١٩٦٩م — ص ٩ .

١٢٧— ينظر : مندور ، د . محمد — النقد والنقاد المعاصرون — القاهرة — مطبعة نهضة مصر — د . ت — ص ٩٥ ، والرمادي ، د . جمال الدين — خليل مطران — ص ٣١١ .

١٢٨— ينظر : الربيعي ، د . محمود — في نقد الشعر — ص ١٢٩ .

١٢٩— ينظر : جب ، هاملتون — دراسات في حضارة الإسلام — ص ٢٦٦ ، ودياب ، عبد الحي — عباس العقاد ناقداً — ص ٤١٩ .

١٣٠— ينظر : دياب ، عبد الحي — عباس العقاد ناقداً — ص ٤١٩ ، ونشاوي ، د . نسيب — مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر — مطابع ألف باء الأديب — دمشق — ١٩٨٠م — ص ١٧٤ .

١٣١— الكنز الذهبي مجموعة من الشعر الغنائي الانكليزي منذ عصر شكسبير حتى نهاية القرن التاسع عشر ، جمعها فرانسيس بالغريف : ينظر : مندور ، د . محمد — الشعر المصري بعد شوقي — ص ٥٣—٥٤ .

١٣٢— شعراء مصر وبيئاتهم — ص ١٩٢ .

١٣٣— المصدر السابق — ص ١٩٣ .

١٣٤— " العقاد الشاعر " — الآداب — س ٢٢ — ع ٢ — شباط ١٩٧٤م — ص ١٩ وينظر: المطيعي ، لمعي " العقاد مثقفاً سياسياً " — الثقافة — القاهرة — س ٢ — ع ١٨ — مارس — ١٩٧٥ — ص ٦٧ .

١٣٥— مندور ، د . محمد — النقد والنقاد المعاصرون — ص ١١٢ .

١٣٦— هي قصيدته في رثاء مصطفى كامل ومطلعها :

المَشْرِقانِ عَلَيْكَ يَنْتَحِبانِ قاصِيهُما في مَأْتَمٍ وَالدّاني

وهي في " الشوقيات " — الجزء الثالث — مكتبة النهضة المصرية — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — ١٩٢٦م — ص ١٦٧—١٧٠ .

وقد غيّر العقاد في ترتيب القصيدة بعد أن وصفها بـ " كومة الرمل " ، وهو يعني بذلك أنّها أبيات مشتّتة لا روح لها ولا سياق يؤلّف بينها ، وصار ترتيبها ، عند العقاد ، كما يلي :

١—١٤—٢١—٦٤—٢٧—٩—١٩—٢٦—٥٥—٢٠—١٣—٦٠—٤٣—٤٤—٤٩—٦١—٤٦—٤٥ ... الخ

ينظر في ذلك : الديوان — الجزء الثاني — لا مكان للطبع — ١٩٢١ — ص ٥١—٥٣ .

١٢٧— مندور ، د . محمد — النقد والنقاد المعاصرون — ص ١١٨ .

١٢٨— هي قصيدته في رثاء حسين الحكيم ومطلعها :

رَفيقَ الصِّبَا المَغْسُولِ أَبْكِيكَ وَالصِّبَا   وَمَا كَانَ أَغْلَى مَا بَكيتُ وَأَطْيَبَـــا

وهي في ديوانه — منشورات المكتبة العصرية — بيروت — صيدا — ١٩٧٢م — ص ٥٣٤ . وقد غيّر الطالب إبراهيم حمادة في ترتيب الأبيات ، ثم ألّف عــدة أبيات من شطرات مختلفة دون أن تتأثّر القصيدة بهذا العمل كما يقول مندور — ينظر : النقد والنقاد المعاصرون — ص ١١٧ .

١٢٩— مندور ، د . محمد — النقد والنقاد المعاصرون — ص ١١٣ .

١٤٠— ينظر : دياب ، عبد الحي (عباس العقاد ناقداً) — ص ٦٩١ .

١٤١— المصدر السابق — ص ٦٩٢—٦٩٣ .

١٤٢— المصدر السابق — ص ٦٩٤ .

١٤٣— المصدر السابق — ص ٦٩٤ .

١٤٤— المصدر السابق — ص ٦٩٦ .

١٤٥— المصدر السابق — ص ٦٩٦ .

١٤٦— ينظر ، مثلاً ، في قصيدة شلّي الطويلة "بروميثيوس طليقاً" — ترجمة لويس عــوض — مصر — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — ١٩٤٧م وينظر :

Musset, Alfredde - Les Nuits- librairie de la bibliothèque- Nationale - Editions Jules Tallandier - Paris .

فهي مجموعة ليالٍ تقوم على نزعة حوارية ثنائية بين الشاعر (Le poète) وإلهة الشعر (La muse) وإن كانت آراء إلهة الشعر تعبّر هي أيضــاً عن آراء الشاعر ، ولكنها تتّخذ طابع الحوار الصراعي .

١٤٧— ضيف ، د . شوقي — الأدب العربي المعاصر في مصر — دار المعارف بمصر — ط ٢ — ١٩٦١م — ص ٦٦ ، وينظر : فهمي ، د . ماهر حسن — المذاهب النقدية — مكتبة النهضة المصرية — دار الطباعة الحديثة — القاهرة — ١٩٦٢م — ص ١٠٩—١١٠ .

١٤٨— الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث — مصر — مطبعة المقتطف والمقطم — ١٩٤٨ م — ص ١٥٠ .

١٤٩— في الثقافة المصرية — دار الفكر الجديد — بيروت — ط ١ — ١٩٥٥ — ص ٥٧

١٥٠— عباس العقاد ناقدا — ص ٤٢٢ .

١٥١— المصدر السابق — ص ٧٠٠ .

١٥٢— وسبق عبد الرحمن شكري العقاد بالمناداة بوحدة القصيدة جاء ذلك في الجزء الخامس من ديوانه — ط ١ — عام ١٩١٦ م . وينظر في ذلك : ديوان عبد الرحمن شكري — جمع وتحقيق نقولا يوسف — توزيع المعارف بالاسكندرية — ط ١ — ١٩٦٠ م الصفحات ١٦ و ١٨ و ٣٦٦ — ٣٦٧ و ٥٠٥ — ٥٠٦ .

١٥٣— في الثقافة المصرية — ص ٥٧ .

١٥٤— المصدر السابق — ص ٦١ وينظر ص ١١٤ .

١٥٥— ينظر في ذلك مثلاً : العقاد ، عامر — العقاد معاركه في السياسة والأدب — مطبوعات دار الشعب — القاهرة — د . ت — ص ٣١٤ — ٣١٦ .

١٥٦— عباس العقاد ناقدا — ص ٤١٠ .

١٥٧— المصدر السابق — ص ٤١٨ .

١٥٨— العقاد ، عباس محمود — مراجعات في الآداب والفنون — المطبعة المصرية بالفجالة — د . ت . ص ١٦٧ .

١٥٩— المصدر السابق — ص ١٦٩ .

١٦٠— عباس العقاد ناقدا — ص ٤١٩ .

١٦١— هي قصيدته النونية التي قالها في تهنئة عبيد الله بن عبد الله والتي مطلعها :

مَا رَأَتْ مِثْلَ مِهْرَجَانِكَ عَيْنَـــا   أَرْدَشِيرٌ ، وَلَا أَنُو شِـــرْوَانِ

والقصيدة في ديوانه — الجزء الأول — اختيار وتصنيف كامل كيلاني — المكتبة التجارية الكبرى — مطبعة التوفيق الأدبية — مصر — ١٩٢٤ م — ص ٨٢ — ٨٧ .

١٦٢— مراجعات في الآداب والفنون — ص ١٦٦ .

١٦٣— عباس العقاد ناقدا — ص ٤١٩ .

١٦٤— ينظر في ذلك : المصدر السابق — من ص ٤١٩ إلى ص ٤٢١ .

١٦٥— في الثقافة المصرية — ص ٥٨ وينظر في ذلك : ص ٦٠ — ٦١ و ١١٤ .

١٦٦— ينظر في ذلك : المصدر السابق — ص ٤٣ — ٤٤ .

١٦٧ — ينظر في ذلك : عباس العقاد ناقداً — ص ٦٩٨ — ٦٩٩ .

١٦٨ — العقاد ، عباس محمود — الديوان — الجزء الثاني — ص ٤٥ .

١٦٩ — الديوان — الجزء الثاني — ص ٤٧ .

١٧٠ — المصدر السابق — ص ٤٧ .

١٧١ — المصدر السابق — ص ٤٧ .

١٧٢ — المصدر السابق — ص ٤٧ .

١٧٣ — المصدر السابق — ص ٤٧ .

١٧٤ — ديوان العقاد — مطبعة مجلة المقتطف والمقطم بمصر — ١٩٢٨م — ص ٣٥٢ — ٣٥٣ .

١٧٥ — في الثقافة المصرية — ص ٤٤ .

١٧٦ — الديوان — الجزء الثاني — ص ٤٥ — ٤٦ .

١٧٧ — ديوان العقاد — ١٩٢٨ — ص ٣٥٢ .

١٧٨ — الديوان — الجزء الثاني — ص ٥٠ — ٥١ .

١٧٩ — ينظر : المصدر السابق — ص ٥٣ .

١٨٠ — الديوان — الجزء الثاني — ص ٥٤ .

١٨١ — شكري ، غالي — صراع الأجيال في الأدب المعاصر — دار المعارف بمصر — ١٩٧١ م — ص ٨٩ .

١٨٢ — ابن الرومي حياته من شعره — مطبعة حجازي بالقاهرة — ط ٢ — ١٩٣٨ م — ص ٤٧ .

١٨٣ — المصدر السابق — ص ٣١٦ .

١٨٤ — مراجعات في الآداب والفنون — ص ١٠٣ .

١٨٥ — ساعات بين الكتب — مطبعة السعادة بمصر — ط ٣ — ١٩٥٠ — ص ٣٤٦ .

١٨٦ — محمود ، محمد عبد الهادي — نظرية الخيال الشعري عند العقاد — الثقافة — القاهرة — س ٢ — ع ١٨ — مارس — ١٩٧٥م — ص ٧٩ .

١٨٧ — المصدر السابق — ص ٨٠ .

١٨٨ — ديوان البحتري — المجلد الأول — تحقيق حسن كامل الصيرفي — دار المعارف بمصر — ١٩٦٣ — ص ٢٠٩ .

١٨٩ — الديوان — الجزء الثاني — ص ٤٥ .

١٩٠ — نشر حافظ إبراهيم عام ١٩٠٩ قصيدة ، فكتب العقاد في صحيفة الدستور ما خلاصته : " أنه أخذ قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان ، وكل منها صالح لصنع كساء فاخر من نسجه ولونه ، ولكنّها إذا جمعت على كساء واحد فتلك " مرقعية الدراويش " . " كتب العقاد ذلك في ردّه على أصحاب " في الثقافة المصرية " في كتابه " أفيون الشعوب " — مكتبة الأنجلو المصرية — دار الكتاب المصري — د . ت — ص ١٥٢ .

١٩١ — ينظر في ذلك : عبد الله ، الحساني حسن — " هذيان حول العقاد " — الثقافة — القاهرة — ع ٧ — إبريل — ١٩٧٤م ؛ وعبد الله ، الحساني حسن — " أبو يوسف يردّ على العقاد " — الثقافة — س ٢ — ع ١٨ — مارس — ١٩٧٥م ، والطيعي ، لمعي — " العقاد مثقفاً سياسيّاً " — الثقافة — القاهرة — س ٢ — ع ١٨ — مارس — ١٩٧٥م .

١٩٢ — مندور ، د . محمد — النقد والنقاد المعاصرون — ص ١٥٧ .

١٩٣ — ديوان العقاد — عشرة أجزاء في مجلدين — منشورات المكتبة العصرية — بيروت — صيدا — ١٩٧٢ وأجزاؤه هي : يقظة الصباح — وهج الظهيرة — أشباح الأصيل — أشجان الليل — قصائد ومقطوعات (وحي الأربعين) — هدية الكروان — عابر سبيل — أعاصير مغرب — بعد الأعاصير — ما بعد البعد .

١٩٤ — صدر موقّعاً بقلم إمام من أئمة الأدب العربي — طبع في دار العصور — ١٩٣٠م وهو مجموعة مقالات نشرت في مجلة العصور .

١٩٥ — العقاد الشاعر — الآداب — ع ٢ — ١٩٧٤م — ص ١٩ .

١٩٦ — على السفود — ص ١٢ .

١٩٧ — المصدر السابق — ص ١٨ .

١٩٨ — المصدر السابق — ص ١٩ .

١٩٩ — المصدر السابق — ص ١٢٠ .

٢٠٠ — ينظر : المصدر السابق — ص ٩٦ وص ١٠١ .

٢٠١ — ينظر : المصدر السابق : ص ٢٠ وص ٥٢ .

٢٠٢— ينظر : المصدر السابق — ص ٤٩ وص ٥٣ .

٢٠٣— المصدر السابق — ص ١٥ .

٢٠٤— المصدر السابق — ص ١٥ .

٢٠٥— ينظر: المصدر السابق — ص ٣٦—٣٨ .

٢٠٦— وهو كتاب يحاول فيه صاحبه الدكتور رمزي مفتاح أن ينفي شاعرية العقـــاد ، ويؤكد شاعرية عبد الرحمن شكري . صدر في مصر عن مطبعة الإخاء بحـــارة الرويعي — ط ٢— د . ت .

٢٠٧— ينظر ، مثلاً ، المصدر السابق — ص ١٨٨ .

٢٠٨— المصدر السابق — ص ٩٦ .

٢٠٩— الوكيل ، العوضي — العقاد والتجديد في الشعر — دار الكاتب العربي للطباعة والنشر — القاهرة ١٩٦٧— ص ٥٤ .

٢١٠— صدر عن مطبعة الكشاف — بيروت — ١٩٤٦ .

٢١١— عبود ، مارون — على المحك — ص ٣٥ .

٢١٢— المصدر السابق — ص ١٢٢ .

٢١٣— المصدر السابق — ص ٢٣١ .

٢١٤— المصدر السابق — ص ٢٢٦ .

٢١٥— المصدر السابق — ص ٢٧٠ .

٢١٦— " العقاد الشاعر " — الآداب — ع ٢— ١٩٧٤ — ص ٢٠ .

٢١٧— ينظر في ذلك : الشريف ، أحمد إبراهيم — " العقاد والشعر " — في " ديوان العقاد " — المصرية — ص ١١ وعبد الله ، الحساني حسن — " يعجبنـــي في شعر العقاد " — البيان — الكويت — س ٧— ع ٧٧ — آب ١٩٧٢م— ص ٨ — ٩ ، وعبد الحليم ، عبد اللطيف — " نظرية الشعر عند العقاد " — ٢ — البيان — الكويت — س ٧ — ع ٨٣ — شباط — ١٩٧٣م — ص ١٨ ، والدبدي ، عبد الفتاح — " أصالة التعبير الشعري عند العقاد " — المجلة — س ١٠— ع ١١٠ — شباط — ١٩٦٦م — ص ٤٩ .

٢١٨— ينظر في ذلك : عبد الله ، الحساني حسن — " يعجبني في شعر العقـــاد " — البيان — ص ١٢—١٣ .

٢١٩— ينظر : الشريف ،أحمد ابراهيم "العقاد والشعر" — ص ١٢ .

٢٢٠— ينظر : المصدر السابق — ص ١٤ .

٢٢١— ينظر في ذلك إمام ،أحمد حمدي "العقاد الناقد" — في كتاب "العقاد دراسة وتحية" — مكتبة الأنجلو المصرية — د . ت — ص ٢٠٦ — ٢٠٧ ، وديباب عبد الحي —عباس العقاد ناقداً — ص ٧٩٥—٧٩٦ ، وضيف د . شوقي — الأدب العربي المعاصر في مصر — ص ١٤٢ ، وضيف ، د . شوقي— مع العقاد — دار المعارف بمصر — ١٩٦٤م — ص ١٧٣—١٧٤ .

٢٢٢— ينظر في ذلك مثلاً : إمام ،أحمد حمدي — "العقاد الناقد" — ص ٢٠٤ — ٢٠٥ ، وسلام ، د . محمد زغلول — النقد العربي الحديث — مكتبة الانجلو المصرية — مطبعة المعرفة — القاهرة ١٩٦٤م — ص ٢٤٧—٢٤٨ .

٢٢٣— منها ،مثلاً ،رثاؤه لإبراهيم عامر باشا — ديوانه — ٧١٣—٧١٤ ، وحرائيل تقلا باشا — ديوانه — ٨٢٢—٨٢٤ ،وأحمد ماهر باشا — ديوانه ٨٢٤—٨٢٦ ، ومصطفى عبد الرزاق شيخ الجامع الأزهر — ديوانه ٨٢٦ — ٨٢٨ ، والسيدة هدى الشعراوي — ديوانه — ٨٢٨ — ٨٣٠ ، وفي تأبين معاوية محمد نور — ديوانه — ٧٢٢—٧٢٣ ،وعبد القادر حمزة باشا — ديوانه ٧٢٣—٧٢٥ ،وغيرهم .

٢٢٤— منها ،مثلاً ، التهاني — ديوانه — ٥٣٤— ٥٣٥ ،والتقريظ — ديوانه — ٥٣٥ ، والتكريم — ديوانه — ٨٠٣ — ٨٠٤ و٨٠٦ —٨٠٩ ، والتحيات — ديوانه — ٧٠٠—٧٠٣و٨٠١—٨٠٣ و ٦١١ — ٦١٣ ،وغير ذلك

٢٢٥— ديوانه — ص ٥٢٤ .

٢٢٦— المصدر السابق — ص ٥٤٢ .

٢٢٧— المصدر السابق — ص٦٩٧ .

٢٢٨— يقول العوضي الوكيل في كتابه "العقاد والتجديد في الشعر" — هامش الصفحة ٧٦ : " في حوزة ورثة العقاد بضع وعشرون رسالة غرامية أدبية كتبتها مي إلى العقاد " .

٢٢٩— المصدر السابق — ص ٧٨ .

٢٣٠— ديوان العقاد — ص ٧١٤ .

٢٢١— ديوان العقاد —ص ٧١٨.

٢٢٢— المصدر السابق — ص ٤٧٢—٤٧٣ .

٢٢٣— المصدر السابق — ص ٤٧٦.

٢٢٤— المصدر السابق — ص ٥٣٦—٥٣٧.

٢٢٥— المصدر السابق — ص ٦٥٨.

٢٢٦— المصدر السابق — ص ٧٢٧.

٢٢٧— المصدر السابق — ص ٧٢٨—٧٢٩ .

٢٢٨— مندور ، د . محمد — في الميزان الجديد — مكتبة نهضة مصر ومطبعتها — القاهرة — ط ٣— د . ت . ص ٩٦ .

٢٢٩— ديوانه — ص ٤٥٧.

٢٤٠— على المحك — ص ٢٤٢.

٢٤١— النقد والنقاد المعاصرون — ص ١٣٦ — وينظر في سخرية مارون عبود من هذا الديوان — على المحك — ص ٢٦٩—٢٧٠.

٢٤٢— دراسات في الشعر العربي المعاصر — ص ١٠٣ ، وإلى مثل ذلك يذهب أحد أنصار العقاد وهو عبد اللطيف عبد الحليم حين يقول : " قد غالى بعض الشيء في بعض قصائده ومقطعاته في استخدام النسيج الذهني المعقد الجاف الذي يجعلني أرفض مثل هذه القصائد والمقطعات ، ولا أتردد في ضمها إلى فصول كتبه النثرية "— البيان — الكويت — " نظرية الشعر عند العقاد " — ع ٨٢ — ك ٢ — ١٩٧٣م — ص ١٧.

٢٤٣— ديوانه — ص ٥٧١ .

٢٤٤— المصدر السابق — من ص ٥٧٧ إلى ص ٥٧٨.

٢٤٥— الشعر المصري بعد شوقي — ص ٧٨.

٢٤٦— ديوانه — ص ٦٦٤ .

٢٤٧— ديوانه — ص ٥١٨ .

٢٤٨— ديوانه — ص ٦٨١ .

٢٤٩— المصري ، عبد السميع — " العقاد في ذكراه الثانية " — المجلة — القاهرة — ع ١١٢ — س ١٠ — نيسان ١٩٦٦ — ص ٤٦.

٢٥٠— المصدر السابق — ص ٤٦ .

٢٥١— ديوانه — ص ٢٤٥ .

٢٥٢— القصيدة في ديوانه — من ص ٢٧٢ — إلى ص ٢٨٩ .

٢٥٣— يقول إبراهيم عبد القادر المازني في مقدمته لديوان العقاد — المصرية — ص ١ " وبحسبك منه من فوق هذه الرباوة العالية " ترجمة شيطان " فإنّ فيها من فلسفة الحياة وعمق النظر وصحة الإدراك ولذع السخر الحكيم أكثر مما في دواوين بأسرها . ولو لم يكن للعقاد سواها لكانت حسبه مخلداً لذكره بين الفحول " . ويقول د . زكي نجيب محمود في مقاله " العقاد كما عرفته " من كتاب " محاضرات الموسم الثقافي الرابع لجامعة بيروت العربية " — ص ١١٣ عن هذه القصيدة وهو يقارنها بقصيدة " إليوت " " الأرض الخراب " : " وإنّه لجدير هنا بالذكر أنه لم تمضِ بعد ذلك إلاّ سنوات قلائل حتى ظهرت في الانجليزية أخت لها ، تنتمي معها إلى أسرة من الشعر واحدة ، وأعني بها قصيدة إليوت " الأرض اليباب " . " ويعدّها عبد الحي دياب مثالاً على الوحدة العضوية الثابتة لأنها تعتمد على عنصر قصصي ، وهي لا تقبل التغيير ولا التبديل . ينظر في ذلك : " عباس محمود العقاد ناقداً " — ص ٧٩٣ .

٢٥٤— رسائل النقد — ص ١٩٠ .

٢٥٥— ينظر : المصدر السابق — ص ١٩٤ .

٢٥٦— ينظر : المصدر السابق — ص ١٩٢ .

٢٥٧— يرى مندور أنّ هذه القصيدة شعر جهم يعوزه الماء والرواء والإيضاح لتعقد الأفكار وهو يحسّ أنه لم ينجح في الإفصاح عما يريد أن يقول ، وربما كان من الخير أن يستعيض عندئذ عن الشعر كلّه بالنثر . ينظر — النقد والنقاد المعاصرون — ص ٠٠ ، ويقول د . محمد مندور — الشعر المصري بعد شوقي ص ٨٤ : " ومنذ مطلع القصيدة تطالعنا طبيعة العقاد الشعرية في جفافها العقلي وصياغتها النثرية وروحها التعليمية " .

٢٥٨— ينظر في ذلك : النقاش ، رجاء " العقاد الشاعر " — الآداب — شباط — ١٩٧٤م — ص ٢١ و٢٢ و٩٢ و٥٨ .

٢٥٩— جبري ، شفيق " شعر العقاد " — مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق — م ٤٧ — الجزء الثاني — نيسان — ١٩٧٢ م — ص ٢٥١ .

٢٦٠— الرمادي ، د . جمال الدين ، خليل مطران شاعر الأقطار العربية — ص ٢٩٢

٢٦١— ينظر في ذلك النقاش ، رجاء " العقاد الشاعر " — ص ٥١—٥٢ .

٢٦٢— إعداد الحليوي ، محمد — رسائل الشابي — منشورات دار المغرب العربي — طبع الشركة التونسية لفنون الرسم — تونس — ط ١ — ١٩٦٦م — ص ١١٠ .

٢٦٣— يخلص جلال العشري في كتابه " ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة " — الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر — الطبعة الثقافية — ١٩٧١م إلى أن " ثورة العقاد على شعر شوقي إنما هي في صميمها ثورة مضمون بدون أن تكون ثورة شكل على نحو يجعل من الشعر الجديد ثورة في الشكل والمضمون جميعا.. " — ص ١٥٣ .

٢٦٤— النقاش ، رجاء — " العقاد الشاعر " — ص ٢٠ .

٢٦٥— المصدر السابق — ص ٥٢ .

٢٦٦— المصدر السابق — ص ٥٨ .

٢٦٧— على المحك — ص ٢٢٩ .

٢٦٨— بدوي ، د . مصطفى — مختارات من الشعر العربي الحديث — دار النهار للنشر — بيروت — مطبعة جامعة أكسفورد — ١٩٦٩م — من المقدمة بلا ترقيم .

٢٦٩— العيد ، يمنى — الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان — دار الفارابي — مطابع " شركة تكنوبرس الحديثة " — بيروت — ١٩٧٩م — ص ١١٣

٢٧٠— الأسعد ، د . أبو الهدى — حاشية على النقد — الشركة اللبنانية للكتاب — بيروت — ١٩٧٠م — ص ٥٦ .



الفصل الثالث

الوحدة العضوية في الشعر العربي المعاصر (١)

آ — تمهيد :

يبدو أنّ مفهوم الوحدة العضوية قد صار واضحاً الآن ، وأنّ الشعر العربي المعاصر قد قفز قفزة نوعية مع مطران ، إذ اتّجه نحو التجديد بعد أن كان يدور في متاهات شكلية ، ويبدو أنّ إسهام العقاد النقدي قد فتح عيون الشعراء على جوهر الشعر ورسالته ، فاستفادوا من تجربة الروّاد ، ثم تجاوزوا بعض ما وقع فيه هؤلاء من عثرات وقفت دون تحقيق الوحدة العضوية في قصائدهم ، وأدركوا بتجربتهم الصادقة وحسّهم الشاعري أنّ عليهم أن يتجاوزوا الموضوعات التي لا تتناسب مع العصر ، فرفضوا رفضاً مطلقاً شعر المناسبات وانصرفوا إلى قضايا ذاتية واجتماعية وقومية وكونية ، فابتعدت القصيدة بذلك عن النظم والتكلّف ، واقتربت من صدق التجربة والشعر ، وأدّى ذلك إلى تليين الشكل وتألّق الرومانتيكية في الشعر العربي ، وقد كان أبو القاسم الشابي وعبد الباسط الصوفي من أبرز الشعراء العرب المعاصرين الذين تمتّعوا بموهبة شعرية متميّزة ، تتصل برومانتيكية منذ بداياتهما الشعرية إلى وفاتهما . وهما من أبرز الشعراء العرب الذين استفادوا من تجربة الروّاد ، وحقّقوا في بعض قصائدهم الوحدة العضوية .

ب — وحدة القصيدة عند أبي القاسم الشابي : (٢)

يبدو لنا أنّ الشابي من أبرز شعرائنا المعاصرين على الرغم من أنه لم يكن يتقن لغة غير العربية ، فهو يقول في إحدى رسائله إلى صديقه محمد الحليوي : " نسيت أن أذكر لك أنّ ما طلبه مني أبو شادي في رسالته الثانية أن أمدّه من حين لآخر ببعض الدراسات والأبحاث وعلى الخصوص في الأدب الفرنسي . فصاحبنا يعتقد أنّي أعرف الأدب الأجنبي ولذلك يطلب مني هذا الطلب . وإنّه ليحزّ في قلبي ياصديقي ويدمي نفسي أن أعلم أنّي عاجز ، عاجز ، عاجز ، وأنّني لا أستطيع أن أطير في عالم الأدب إلا بجناح واحد منتوف . " (٣)

ولكنّ ذلك دفعه إلى أن يقرأ المترجمات بفهم ووعي [٤]، فاستفاد منها في تكوين ثقافته النقدية وملكته الإبداعية. ويبدو أنّ أثر جبران في الشابي كان كبيرًا [٥]، كما تأثر بأدب المهجر [٦]، والمدرسة الرومانتيكية الغربية [٧]، ومطران [٨]، والعقاد [٩]، وغيرهم. ولكنّ تأثره بكل هؤلاء لا يخفي ما في شعره من أصالة مدهشة وشاعرية متميزة.

ونحن، مع ذلك، لا نجد الشابي في كثير مما كتب عنه، ولا سيما كتابات مريديه، فهم يحاولون أن يجعلوا منه أسطورة بعيدة عن النقد والموضوعية، وينسبون إليه كلّ إبداع، فبعضهم يرى فيه " جبّاراً من جبابرة الأدب الرائع المتيد " [١٠]، وهو " شاعر العروبة بل شاعر الإنسانية " [١١]، و " سيكون في نظر الأجيال القادمة أعظم شاعر أنجبته تونس بل البلاد العربية في تاريخها الحديث ونهضتها المعاصرة " [١٢]، وهو " من أقدر الشعراء صياغة لما يحسّ به من شعور، وما يعتنقه من أفكار، وما يعتقده من مبادئ " [١٣]، ولا يشكّ أبو القاسم محمد كرو " في أنّ معظم شعراء الشباب في العراق والشام، ومصر والسودان متأثّرون بشعر الشابي بصرف النظر عن مدى هذا التأثير ونتائجه " [١٤]، وهذا ما حمل عمر فروخ على أن يعتقد أنّ " العطف على الشابي يحمل عددًا كبيرًا من القراء ومن الدارسين على إعطائه من المقام الأدبي أكثر من حقه " [١٥].

ويؤكّد لنا ما تقدم أهمية الشابي في الشعر المعاصر وإن كان بعضهم يبالغ في ذلك، كما يؤكّد أنّ هذا الشاعر يحتاج إلى قراءة نقدية جديدة، تشرحه وتقوّم تجربته الفنية، فإن البحوث والمقالات العديدة التي نشرت عنه " تصلح أن تكون منطلقاً لدراسة ناقدة ضافية يفصل فيها بين ما هو موضوعي وما هو عاطفي لإحلال هذا الشاعر مكانته الحقيقية " [١٦].

أمّا نظريته الشعرية فإننا نجدها في كتابه " الخيال الشعري عند العرب " الذي أحدث ضجة كبرى آنذاك، " واستهدف الشاعر بسببه لحملة صحفية عنيفة " [١٧]، لأنّه يتضمّن بعض الآراء المتطرّفة في وقتها، ومنها دعوته إلى إنشاء أدب عصري مختلف عن أدبنا القديم الذي " لا سحر فيه ولا إلهام، وإنّه ينبغي لنا، إذا أردنا أن ننشئ أدبًا حقيقيًّا (كذا) بالحياة والخلود، ألا نتتبّع الأدب العربي في روحه ونظرته إلى الحياة، لأنّها لم تعد (كذا) صالحة للبقاء في مثل هذه العصور " [١٨]. وهو يعلّل دعوته هذه فيقول : " عندما أقول ذلك الرأي عن الأدب العربي، لا أزعم أنه لا يلائم أذواق تلك العصور ولا أرواحها، ولكني أقول : إنّه لم يعد (كذا) ملائماً لروحنا

الحاضرة ولمزاجنا الحالي ولأميالنا ورغائبنا في هذه الحياة "(١٩). ويرى التليسي أنّ حملة الشابي على التراث جائرة، ويعيدها إلى أنّه كان يبحث عن صورة جديدة في أدبنا القديم، فحمل عليه حين تعذّر عليه العثور على هذه الصورة (٢٠). ويبدو لنا أنّ فورة الشباب عند الشاعر وعزلته بالإضافة إلى ولوعه بالجديد أدّى به إلى هذا الرأي المتطرّف.

ومن آرائه أنّه فضّل الخيال الأوروبي على الخيال العربي، فشاعرنا " إذا عنّ له مشهد جميل استخفّ نفسه واستفزّ شعوره، عمد إلى رسمه كما أبصره بعين رأسه لا بعين خياله، فأعطى منه صورة واضحة أو غامضة على حسب نبوغه واستعداده ولباقته في الرسم والتصوّر، دون أن يكشف عما أثاره ذلك المشهد في نفسه من فكرة وعاطفة وخيال، كأنما هو آلة حاكية ليس لها من النفس البشرية حظّ ولا نصيب ... أما الشاعر الغربي فإنه يفتح أمام القارئ مغاليق نفسه، ليريه ما أهاجه بها المنظر من عاطفة راكدة ووجدان كمين، ويجعله يحسّ بقلبه ذلك الوتر الذي اهتزّ في أعماق نفسه، فملأ جوانبها بالأنغام، وأهاج بها سواكن الأحلام ... وذلك هو علّة ما نحسّه من أنّ الصوت الغربي أقوى دويًّا وأبعد رنينًا من الصوت العربي الخافت الضعيف، لأنّ الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد: لحن يتّصل بأقصى قرار في النفس، ولحن متّصل بجوهر الشيء وصميمه. أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء، ولكن مصدره الشكل واللون والوضع. وشتّان بين القشرة واللباب "(٢١).

ومنها حملته على تفكّك القصيدة العربية ودعوته إلى أن تسير على نهج القصيدة الأوروبية، وأن تتّحد بالخيال النفسي التحليلي لا أن تكون أفكارًا في أبيات مستقلة بعضها عن بعض، ويقارن فيما بينهما حين يقول: " إنّ القصيدة العربية كحديقة الحيوانات فيها من كلّ لون وصنف، والشاعر العربي، إذا ما أراد أن يبسط فكرة من أفكاره، ألقاها في بيت واحد أو في جملة واحدة، إذا استطاع، أما الشاعر الغربي فإنه يعرض أمام النفس، الصورة أو الأسباب والعوامل التي حرّكت في نفسه ذلك الرأي، بصورة شعرية تحليلية، لا يلقيها كما يُلقى الحجر الصلد عاريًا جامدًا، أو كما يلقي الأساتيذ تعاليمهم، ولكنّه يلقيها في حلّة ضافية من الشعر والخيال "(٢٢).

ويبدو أن الشابي لم يكن سبّاقًا إلى دعوته هذه، فربما استفاد من مطران والعقاد اللذين تحدّثا طويلاً عن المعاصرة والفرق بين الخيالين العربي والأوروبي ووحدة القصيدة. ولكنّ الجديد، عند الشابي، فيما يبدو لنا، أنّه استطاع أن يحقّق شعريًّا

مبادئه هذه ،على حين ظلّ بعض المنادين بالتجديد ،ومنهم مطران والعقاد ، يخضع مما أخذه على المدرسة القديمة ،فقد امتلأ ديوانا مطران والعقاد – كما رأينا – بالنظم على الطريقة القديمة صياغة ومضموناً . أما الشابي فقد ظل يعيش لمبادئه النقدية ولم يتحوّل عنها .

ويكمن تجديد الشابي في أمرين ،وهما محاربته لشعر المناسبات ، وفهمه لجوهر الشعر ورسالته ؛ فهو " لم يمدح ولم يهجُ . لم يستعتب صديقاً ولم يسترحم ذا سلطان . لم يتوسّل بالشعر إلى المناسبات "،(٢٣) و" قد حافظ على مبادئه هذه بل تطرّق فيها فلم يرثِ حتى والده ،وقد كان عنده أعزّ مخلوق في الدنيا ،لم يرثه إلاّ بأبيات ليست من الرثاء في شيء ".(٢٤)

ونحن نجد في ديوانه قصيدتين يذكر فيهما أباه بعد وفاته ،إحداهما قيلت في زمن قريب جدًّا من الوفاة ،وهي أقرب إلى أن تكون صرخة ألم ذاتي منها إلى شعر الرثاء ، ففيها يخاطب الموت مستسلماً ضعيفاً :

يَامَوْتُ ! قَدْ مَزَّقْتَ صَدْرِي ... وَقَصَمْتَ بِالأَرْزَاءِ ظَهْرِي
يَامَوْتُ ! مَاذَا تَبْتَغِي ... مِنِّي وَقَدْ مَزَّقْتَ صَدْرِي ؟
مَاذَا تَوَدُّ ، وَأَنْتَ قَدْ ... سَوَّدْتَ بِالأَحْزَانِ فِكْرِي ؟
وَتَرَكْتَنِي فِي الْكَائِنَا ... تِ أَئِنُّ ،مُنْفَرِدًا بِإِصْرِي
وَأَجُوبُ صَحْرَاءَ الْحَيَا ... ةِ ، أَقُولُ : " أَيْنَ تُرَاهُ قَبْرِي " ؟ (٢٥)

ولا نعدم أن نجد في هذه القصيدة صورة عن ذلك الأب ،وعن تلك العلاقة المتينة التي تربط ما بين الأب والابن ،والتي تكاد تفوق الوصف والتفسير ، يذكرها الشاعر في خطابه للموت ،فيقول :

وَفَجَعْتَنِي فِيمَنْ أُحِبُّ ، وَمَنْ إِلَيْهِ أَبُثُّ سِرِّي
وَأَعُدُّهُ ، فَجْرِي الْجَمِيلَ ، إِذَا ادْلَهَمَّ عَلَيَّ دَهْرِي
وَأَعُدُّهُ ، وِرْدِي ، وَمِزْ ... مَارِي ، وَكَاسَاتِي ، وَخَمْرِي
وَأَعُدُّهُ ، غَابِي وَمِحْرَابِي ، وَأُغْنِيَتِي ، وَفَجْرِي
وَرَزَأْتَنِي فِي عُمْدَتِي ... وَمَشُورَتِي فِي كُلِّ أَمْرِ
وَهَدَمْتَ صَرْحًا ، لاَ أَلُو ... ذُ بِغَيْرِهِ ، وَهَتَكْتَ سِتْرِي (٢٦)

ولولا هذا المقطع لكانت القصيدة خطاباً ذاتيّاً إلى الموت أكثر ممّا هي حديث عن الميت ورثاء له .

أما القصيدة الثانية "الاعتراف" ، فهي ثمانية أبيات يتطلّع فيها الشاعر إلى الحياة والحب والألحان ، ويرفض فيها الحزن والتشاؤم ، وقد قالها عام ١٩٣٤ أي بعد حوالي خمس سنوات من وفاة والده "١٩٢٩م" . أما العلاقة التي تربطها بالرثاء فهي واهية جدًّا ، وتكمن في أنّ الشاعر يفتتحها بخطاب والده :

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ بَعْدَ مَوْتِكَ يَا أَبِي ... وَمَشَاعِرِي عَمْيَاءُ بِالْأَحْزَانِ
أَنِّي سَأَظْمَأُ لِلْحَيَاةِ ، وَأَحْتَسِي ... مِنْ نَهْرِهَا الْمُتَوَهِّجِ النَّشْوَانِ
وَأَعُودُ لِلدُّنْيَا بِقَلْبٍ خَافِقٍ ... لِلْحُبِّ ، وَالْأَفْرَاحِ ، وَالْأَلْحَانِ (٢٧)

وهو يرفض أن يبيع الشاعر كرامته لقاء بعض المال الذي كان يدفع له في بدايات هذا القرن ، فيصوّر الحال التي صار عليها الشعر آنذاك :

الشَّاعِرُ الْمَوْهُوبُ يُهْرِقُ فَنَّهُ ... هَدْرًا عَلَى الْأَقْدَامِ وَالْأَعْتَابِ
وَيَعِيشُ فِي كَوْنٍ عَقِيمٍ ، مَيِّتٍ ... قَدْ شَيَّدَتْهُ غَبَاوَةُ الْأَحْقَابِ
الْوَيْلُ لِلْحَسَّاسِ فِي دُنْيَاهُمُ ... مَاذَا يُلَاقِي مِنْ أَسًى وَعَذَابِ! (٢٨)

ولذلك يسمو بالشعر عن أن يكون تملّقاً ، وبالشاعر عن أن يكون متسوّلاً . أما الشعر في جوهره فهو ضمير ووجدان :

لَا أَنْظُمُ الشِّعْرَ أَرْجُو ... بِهِ رِضَاءَ الْأَمِيرِ
بِمِدْحَةٍ أَوْ رِثَاءٍ ... تُهْدَى لِرَبِّ السَّرِيرِ
حَسْبِي إِذَا قُلْتُ شِعْرًا ... أَنْ يَرْتَضِيهِ ضَمِيرِي (٢٩)

فالشاعر ، إذاً ، فارس من فرسان الحقيقة ، يدافع عن العدل ويضحّي في سبيل نصرته ، ولذلك لم يكتفِ الشابي بإسهامه في تخليص الشعر من موضوعاته القديمة ، وإنما قدّس الفنّ وأعلى من وظيفته في الحياة ، فاقتصر على الموضوعات الإنسانية التي يجد فيها الشاعر مجالاً لتجربته وتأملاته وأفكاره ومشاعره . وبذلك أبعد الشعر عن اللفظية الباردة والتفاصح ، فأصبح شعوراً وتجربة :

يَا شِعْرُ أَنْتَ فَمُ الشُّعُورِ ، وَصَرْخَةُ الرُّوحِ الْكَئِيبْ
يَا شِعْرُ أَنْتَ صَدَى نَحِيبِ الْقَلْبِ ، وَالصَّبِّ الْغَرِيبْ

× × ×

يَا شِعْرُ أَنْتَ مَدَامِعٌ عَلِقَتْ بِأَهْدَابِ الْحَيَاةْ
يَا شِعْرُ أَنْتَ دَمٌ ، تَفَجَّرَ مِنْ كُلُومِ الْكَائِنَاتْ (٣٠)

وما دام الشعر تجربة إحساسية يعيشها الشاعر بقلبه لا بعقله ، وشهادة يرتضيها ضميره ؛ فعليه أن يتّجه إلى ذات الشاعر الواعية وعاطفته الملتهبة ، وأن يبتعد عن التفكير المنطقي الذي يؤدّي إلى جمود القصيدة ورتوبها ، فهو يقول :

عِشْ بِالشُّعُورِ ، وَلِلشُّعُورِ ، فَإِنَّمَا   دُنْيَاكَ كَوْنُ عَوَاطِفٍ وَشُعُورِ
شِيدَتْ عَلَى الْعَطْفِ الْعَمِيقِ ، وَإِنَّهَا   لَتَجِفُّ لَوْ شِيدَتْ عَلَى التَّفْكِيرِ
وَتَظَلُّ جَامِدَةَ الْجَمَالِ ، كَئِيبَةً   كَالْهَيْكَلِ الْمُتَهَدِّمِ ، الْمَهْجُورِ
وَتَظَلُّ قَاسِيَةَ الْمَلَامِحِ ، جَهْمَةً   كَالْمَوْتِ ، مُقْفِرَةً ، بِغَيْرِ سُرُورِ (٣١)

ويكون الشابي بذلك من دعاة المدرسة الرومانتيكية في الشعر العربي ، فهو يتّجه إلى الذات الشاعرة ويقدّس العاطفة والخيال ، ويسخر — كما سخر الرومانتيكيون في الغرب — من سلطة العقل في القصيدة الغنائية . وهو يصوّر ضعف العقل وعجزه أمام مسائل الكون الكبرى ، فيقول :

وَالْعَقْلُ ، رَغْمَ مَشِيبِهِ وَوَقَارِهِ   مَا زَالَ فِي الْأَيَّامِ جِدَّ صَغِيرِ
يَمْشِي . . ، فَتَصْرَعُهُ الرِّيَاحُ ، فَيَنْثَنِي   مُتَوَجِّعًا ، كَالطَّائِرِ الْمَكْسُورِ
وَيَظَلُّ يَسْأَلُ نَفْسَهُ ، مُتَفَلْسِفًا   مُتَنَطِّسًا ، فِي خِفَّةٍ وَغُرُورِ :
عَمَّا تُحَجِّبُهُ الْكَوَاكِبُ خَلْفَهَا   مِنْ سِرِّ هَذَا الْعَالَمِ الْمَسْتُورِ
وَهُوَ الْمُهَشَّمُ بِالْعَوَاصِفِ . ! يَا لَهُ   مِنْ سَاذَجٍ ، مُتَفَلْسِفٍ ، مَغْرُورِ ! (٣٢)

ويبدو لنا ، مما مضى ، أنّ الشابي من شعراء الرومانتيكية في شعرنا المعاصر نظرية وتطبيقاً ؛ فهو رومانتيكي العبارة والخيال والروح (٣٣) ، وربما كانت ثورته على الموضوعات التقليدية ودعوته إلى شعر وجداني خالص ، بالإضافة إلى الغنائية الشفّافة السيّالة التي يتمتّع بها شعره ، أوضح ما في رومانتيكيته .

وموضوعاته رومانتيكية خالصة ، فمنها تقديسه للفنّ والشعر بصورة خاصّة ، وله في ديوانه قصائد كاملة يحدّثنا فيها عن الشعر ورؤيته الرومانتيكية لطبيعته (٣٤) .

ومنها الحبّ فنظرته إلى المرأة جديدة على الشعر العربي ، فهو يرفعها إلى المستوى المثالي ، ويتعامل معها على أساس أنّها زهرة دائمة التفتّح ، وأنّها مصدر الفرح

والبهجة ومبعث السعادة ومنقذة العالم من أحزانه :

أَيُّ شَيْءٍ تُرَاكِ ؟ هَلْ أَنْتِ "فِينِيـــ ـــسُ" تَهَادَتْ بَيْنَ الْوَرَى مِنْ جَدِيدِ
لِتُعِيدَ الشَّبَابَ وَالْفَرَحَ الْمَعْـ ـسُولَ لِلْعَالَمِ التَّعِيسِ الْعَمِيـــدِ
أَمْ مَلَاكُ الْفِرْدَوْسِ جَاءَ إِلَى الْأَرْ ضِ لِيُحْيِي رُوحَ السَّلَامِ الْعَهِيـــدِ !
أَنْتِ ... مَا أَنْتِ ؟ أَنْتِ رَسْمٌ جَمِيلٌ عَبْقَرِيٌّ مِنْ فَنِّ هَذَا الْوُجُـــودِ
فِيكِ مَا فِيهِ مِنْ غُمُوضٍ وَعُمْـــ ـــقٍ وَجَمَالٍ مُقَدَّسٍ مَعْبُـــودِ (٣٥)

وتتراوح صورتها في شعره بين الجمال العبقري والغموض المقدّس وإنقاذ العالـــم من الأحزان والآلام ، ولذلك يرى أحد الكتّاب أنّه من شعراء " هذا العصر القلائل الذين غسلوا المرأة ورفعوا عنها رجس " الخطيئة الأصلية " إذ جسّموا فيها كلّ فضائـل الجمال وجعلوا منها خير وسيط يصل الإنسان بقصيّ أحلامه ويوفّق بينه وبين نفســـه في صراعه الداخلي المحتدم أبداً " .(٣٦)

ويسمو الحب في شعره إلى درجة القداسة ، وتصبح المرأة خيراً مطلقاً وصفاء مطلقـاً وجمالاً مطلقاً ، خالية من أدران الشهوة ، بريئة من الشرور ، تتخلّى شيئاً فشيئاً عـــن جسدها لتصبح حلماً أو ملاكاً مقدّساً لا يجوز تدنيســـه بالشهوات الأرضية ، فهـــي قد وجدت لتعبد :

أَنْتِ تَحْتَ السَّمَاءِ رُوحٌ جَمِيـــلٌ صَاغَهُ اللَّهُ مِنْ عَبِيرِ الْـــوُرُودِ
أَنْتِ مِنْ رِيشَةِ الْإِلَهِ ، فَلَا تُلْـ ـــقِي بِفَنِّ السَّمَاءِ لِجَهْلِ الْعَبِيدِ
أَنْتِ لَمْ تُخْلَقِي لِيَقْرَبَكِ النَّـــا سُ وَلَكِنْ لِتُعْبَدِي مِنْ بَعِيـــدِ (٣٧)

ويبدو لنا أنّ نظرته إلى المرأة جديدة على شعرنا العربي الذي كان ينظر إليها في أحيان كثيرة ، من منظار واحد ، وهو الشهوة . أمّا إذا وجدنا بعض النفثـــات الجسدية في بعض شعره ، فهي أقرب إلى الرمز الصوفي المقدّس منها إلى الغـــزل الحسّيّ الصرف ؛ فالقبلة ، عنده ، مثلاً ، تطهّر الروح وتغسلها من أدران الخطيئة :

طَهِّرِي يَاشَقِيقَةَ الرُّوحِ ثَغْـــرِي بِلَهِيبِ الْحَيَاةِ ، بَلْ قَبِّلِينِـــي
إِنَّ نَارَ الْحَيَاةِ وَالْكَوْثَرَ الْمَعْـــ ـسُولَ فِي ثَغْرِكِ الشَّهِيِّ ، الْحَزِينِ
فَهْوَ كَأْسٌ سِحْرِيَّةٌ لِرَحِيـــقِ الْـ ـخُلْدِ قَدْ صَاغَهَا إِلَهُ الْفُنُـــونِ (٣٨)

وتجسّد هذه القبلة اللقاء الروحي بين ذات الشاعر والآخر، لأنّها تعبير عن النفس المتعطّشة إلى المثال . وقصائده، في الحبّ، لا تشخص فيها ملامح المرأة ولا تبين، وإنما هي كلّ مقدس تتعبّدها النفس في محراب الحبّ الخالد الذي لا تعدو عليه الأحزان ولا الموت . ومن هنا نفسّر إخلاصه العظيم لحبيبته التي توفّيت، [٣٨] :

ذَلَّ قَلْبِـي ،
مَاتَ حُبِّـي !
فَاذْرِفِي يَامُقْلَـةَ اللَّيْـ ـلِ الدَّرَارِي عَبَـرَاتْ
حَوْلَ حُبِّي ، فَهْوَ قَدْ وَدَّعَ آفَاقَ الْحَيَـاةْ
بَعْدَ أَنْ ذَاقَ اللَّهِيبْ

× × ×

وَانْدُبِيـهِ ،
وَاغْسِلِيـهِ ،
بِدُمُوعِ الْفَجْرِ ، مِنْ أَكْـ ـوَابِ زَهْرِ الزَّنْبَـقِ
وَادْفُنِيهِ بِجَـلاَلٍ ، فِي ضِفَـافِ الشَّفَـقِ
لِيُرَى رُوحَ الْحَبِيـبْ (٣٩)

وهكذا يبدو لنا أنّ الشابي يتعامل مع المرأة بوصفها كشفاً للسعادة وبرهة للغبطة ، فهي المرأة المطلق والكائن الضروري في مسيرة الجنس البشري ، وليست حاجة وقتية زائلة . ومن هنا لا نجد في قصائده اسماً لامرأة ما .

أما الطبيعة، فهي معبد الرومانتيكي وملاذه الوحيد ، ففي أحضانها يستريح من تعب الحياة وصراع الهموم ، وبين ظلالها يخفّ إحساسه بضغط المجتمع على نفسه ، وهو يجد فيها الصدق والفهم والحنان والحبّ والخير والجمال ، وتصفو نفسه في أحضانها وتعود إلى شعورها الطبيعي السليم ، ويخلو الشابي إلى وحدته ، ويقدّس انفراده بين الجبال والغابات ، يستمع إلى ألحان فؤاده ويتأمّل الموت ومسيرة الحياة ، ويصغي إلى أحاديث الزمان ، فيغنّي أناشيد نفسه في مملكة أحلامه ويقول :

لَيْتَ لِي أَنْ أَعِيشَ فِي هَذِهِ الدُّنْـ ـيَا سَعِيدًا بِوَحْدَتِي وَانْفِـرَادِي
أَصْرِفُ الْعُمْرَ فِي الْجِبَالِ ، وَفِي الْغَا بَاتِ ، بَيْنَ الصَّنَوْبَرِ الْمَيَّـادِ

لَيْسَ لِي مِنْ شَوَاغِلِ الْعَيْشِ مَا يَصْـ ـرِفُ نَفْسِي عَنِ اسْتِمَاعِ شُـوَارِي
أَرْقُبُ الْمَوْتَ ، وَالْحَيَاةَ ، وَأُصْغِـي لِحَدِيثِ الْآزَالِ وَالْأَبَـــــاد
وَأُغَنِّي مَعَ الْبَلَابِلِ فِي الْغَـــــا بِ ، وَأُصْغِي إِلَى خَرِيرِ السَّــوَادِي
وَأُنَاجِي النُّجُومَ وَالْفَجْرَ ، وَالْأَطْـ يَارَ وَالنَّهْرَ ، وَالضِّيَاءَ الْهَـــادِي (٤٠)

ويهرب الشاعر ، بذلك ، من قسوة الواقع إلى رحمة الخيال ، فيرتمي بين أحضـــان الطبيعة أمه الرؤوم . ولكنّ هروبه هذا ، وإن كان فرديًّا ، يعود إلى تراكم المسبّبـــات في ضميره ، ولعلّ أهمها يأسه من إصلاح شعبه وشعوره بالغربة وسط مجتمع يشعـــر أنّه لا يوليه حقّه . يقول الشابي : " أما الآن فقد يئست . إنّني طائر غريب بيـــن قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة ، ولا يفقهون صورة واحدة من صور الحياة الكثيرة التي تتدفّق بها موسيقى الوجود في أناشيده ، الآن أيقنت أنّني بلبل سمـــاوي قذفت به يد الألوهية في جحيم الحياة ، فهو يبكي وينتحب بين أنصاب جامدة لا تدرك أشواق روحه ، ولا تسمع أنّات قلبه الغريب ، وتلك هي مأساة قلبي الدامية " (٤١)

ويبدو أنّ بعض أحزانه يعود إلى الهموم الشخصية التي تراكمت عليه من جـــرّاء موت الحبيبة ، ثم موت الوالد ، ثم مرضه الخطير الذي أودى به وهو في سن الشباب .

وتسعى قصائده إلى ردم الهوّة بين الطبيعة والشاعر ، فهو يبثّها أحزانـــه ، فإذا بها تستمع إليه وتشاركه عواطفه وإحساساته ، وسرعان ما ينبض قلبها فتتحوّل إلـى كائن يحسّ ويتألّم ، يحزن ويفرح ، فالأسى يعزف على قيثارة الأحزان ، والشاعـــر يصغي بشغف إلى تلك الأناشيد التي هي ، في الوقت ذاته ، أناشيد نفسه . أمّــــا الآلام فهي تتنهّد وتتأوّه مع كلّ مقطع ، والرياح تنوح ، وكأنها تبكي على الأيّــــام التي مضت :

وَلَكَمْ أَصْغَتْ إِلَى أَنَاشِيدِ الْأَسَـى وَتَنَهُّدِ الْآلَامِ وَالْأَسْـــقَامِ
وَإِلَى الرِّيَاحِ النَّائِحَـاتِ كَأَنَّهَـا فِي الْغَابِ تَبْكِي مَيِّتَ الْأَيَّـــامِ (٤٢)

وهكذا يمتزج الشاعر بالطبيعة ، وبخاصة في قصائد الحزن حيث تتغلغل عناصرها في أبياته ، ويربط ما بينها وبين نفسه برباط عضوي ، فتذوب صورها ومعانيها في صور نفسه ومعانيها المختلفة ، وتمتزج أحزانه بأحزانها ، فتتحوّل ، في قصائده ، إلى عالم نفسي معقّد ، والشابي " لا ينظر إلى الطبيعة إلاّ من خلال عالمه الداخلي ، ذلـــك

العالم الذي كان يموج بالألم والأسى "[٤٣]، فيصبغ عناصرها بصبغة نفسية ، فإذا بالرياح والغاب والجداول والأزهار شخوص حية ، يجاذبها أطراف الحديث ، ويسألها عن حقائق الوجود . والطبيعة ، في قصائده ، غير مقصودة لذاتها ، وإنما هي — شأن الشعر الرومانتيكي — صورة عن نفسية الشاعر ومزاجه ، فهي تعزف له أحياناً ألحان الأسى ، وتنقلب ، حينذاك ، عناصرها إلى مستمع يتنهّد ويتأوّه ويتنفّس مع الشاعر ، ويجعلها تعزف ، أحياناً ، له ألحان السعادة ، فإذا بالغاب بيت من الشذا والسحر ، وإذا بالجداول تتمتّع بحريتها المطلقة ، فهي تشدو وتحلم ، ولا من يضغط عليها أو يقيّد حريتها :

فِي الْغَابِ سِحْرٌ رَائِعٌ مُتَجَدِّدٌ ... بَاقٍ عَلَى الأيَّامِ وَالأعْوَامِ
وَشَذًا كَأَجْنِحَةِ الْمَلاَئِكِ ، غَامِضٌ ... سَاهٍ يُرَفْرِفُ فِي سُكُونٍ سَامِ
وَجَدَاوِلٌ ، تَشْدُو بِمَعْسُولِ الْغِنَا ... وَتَسِيرُ حَالِمَةً ، بِغَيْرِ نِظَامِ[٤٤]

ويستيقظ الشاعر مع صباحه النفسي ، فإذا بالنور يملأ الأفق ، والكائنات تنهض تغنّي ألحانها ، ويغتسل الكون بمياه الفرح وأمواج الحياة ، فيدعو الشاعر شياهه إلى أن تعيش فرحه الغامر ، ويقول :

أَقبلَ الصُّبحُ جَمِيلاً ، يَمْلأُ الأُفْقَ بَهَاهْ
فَتَمَطَّى الزَّهْرُ ، وَالطَّيْرُ ، وَأَمْوَاجُ الْمِيَاهْ
قَدْ أَفَاقَ الْعَالَمُ الْحَيُّ ، وَغَنَّى لِلْحَيَاةْ
فَأَفِيقِي يَاخِرَافِي ، وَهَلُمِّي يَاشِيَاهْ[٤٥]

إنّها نفس الشاعر التي ترسم لنا الطبيعة كما يحلو لها ، فالغاب رمز النفس يجد الشاعر فيه تحقيقاً لطموحاته الكثيرة ، وهو البديل الموضوعي من الواقع ، فتقاليد المجتمع عتيقة وعاداته جامدة . ويكون الشاعر ، بهذا ، قد اغترب عن واقعه وفرّ إلى داخل نفسه ليرتاح من الصراع غير المجدي . وما دام الفرح يملأ شاعرنا ، فإنه لا يجد الوقت كي يسوق شياهه إلى الغاب ، ولا ينتظرها ، ولكنّه يسبقها ويدعوها إلى أن تتبعه وتعيش حبوره وغبطته ، تملأ الوادي ثغاء ، وتستمع إلى أناشيد نفسه :

وَاقْطِفِي مِنْ كَلأِ الأَرْضِ ، وَمَرْعَاهَا الْجَدِيدْ
وَاسْمَعِي شَبَّابَتِي تَشْدُو ، بِمَعْسُولِ النَّشِيدْ

نَغَمٌ يَصْعَدُ مِنْ قَلْبِي ، كَأَنْفَاسِ الْوُرُودْ
ثُمَّ يَسْمُو طَائِرًا ، كَالْبُلْبُلِ الشَّادِي السَّعِيدْ (٤٦)

وتكمن ، فيما مضى ، ذاتية الشابي ؛ فالرومانتيكي يشاهد الطبيعة من خلال نفسه وهي عالمه المثالي الذي يصبو إليه ، وهي أجمل من الواقع وأرحم ، وذلك لأنه يرسمها كما يحلو له أن تكون . يقول أحد النقّاد : " إنّ الطبيعة كانت سخيّة على الشابي لأنه لم يشخص أمامها شخوصًا وصفيًّا ، شكليًّا كما أنه لم يتولها بالتحليل والتعليل والمقارنة ، كما فعل أصحاب البديع والصنعة ، وإنما اتصل بروحها وضميرها ، وسمع همسها المكتوم فكانت الطبيعة في شعره أهم مصدر للحقائق الوجودية والإنسانية "(٤٧).

ومن هنا نجد أنّ أبا القاسم محمد كرو لم يفِ قصيدة " أغاني الرعاة " حقّها حين ادّعى بأنها " أعلى وأعمق قصيدة تصف الرعاة وحياتهم والمراعي وجمالها في شعرنا العربي كلّه " (٤٨) ؛ ففي هذا الكلام جهل فاضح بشاعرية الشابي والشعر ودراسته ؛ ومن البدهي أنّ هذه القصيدة صورة نفسية يعيشها الشاعر في داخله ، وليس الغاب وصفًا لمراعي بلاده ؛ ففي مراعي الشابي كثير من الصور المثالية التي لا تتناسب مع ذلك ، كما في قوله :

إِنَّ فِي الْغَابِ أَزَاهِيرًا ، وَأَعْشَابًا عِذَابْ
يُنْشِدُ النَّحْلُ حَوَالَيْهَا ، أَهَازِيجًا طِرَابْ
لَمْ تُدَنِّسْ عِطْرَهَا الطَّاهِرَ أَنْفَاسُ الذِّئَابْ
لَا ، وَلَا طَافَ بِهَا الثَّعْلَبُ فِي بَعْضِ الصِّحَابْ ! (٤٩)

ويثبت بيتاه الأخيران أنّ غابه هذا مرعى نفسي ؛ فالغاب — كما هو معلوم — موطن الذئاب والثعالب والأفاعي . أما غاب الشابي فإنّه يخلو من المنغّصات لأنه المرعى الذي يتوق إليه ، والمثال الذي يحلم به ، ومجتمع الغاب ، في شعره ، هو المجتمع الإنساني الذي لا تستبدّ به الثعالب والذئاب والقيود . ومن هنا تخلو جنّة الشابي النفسية من الصراع مع قوى الشر والفساد ، فتفقد قصائده التي يتحدّث فيها بفرح عن غابه النفسي عنصرًا من أهم عناصر النموّ العضوي .

ويبدو لي أنّ غاب الشابي صورة عن غاب جبران ؛ فهو عالم مثالي داخلي صوفي ، وهو بديل من عالم الواقع ، يجد فيه الشاعر ما كان يطمح إلى وجوده في الحياة ، يقول الشابي :

فَزَمانُ الْغَابِ طِفْلٌ ، لاَعِبٌ ، عَذْبٌ ، جَمِيلْ
وَزَمانُ النَّاسِ شَيْخٌ ، عَابِسُ الوَجْهِ ، ثَقِيلْ (٥٠)

ولمّا خيّب الواقع ظنّ جبران التجأ إلى خياله ، فبنى غابه من عالم النور والأحلام وخرير السواقي ، وإذا به صورة عن النعيم ، حيث لا موت ولا قبور ، وحيث الربيع الدائم والسرور الأبدي :

لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ مَوْتٌ — لاَ وَلاَ فِيهَا الْقُبُورْ
فَإِذَا نَيْسَانُ وَلَّى — لَمْ يَمُتْ مَعْهُ السُّرُورْ
إِنَّ هَوْلَ الْمَوْتِ وَهْمٌ — يَنْثَنِي طَيَّ الصُّدُورْ
فَالَّذِي عَاشَ رَبِيعاً — كَالَّذِي عَاشَ الدُّهُورْ (٥١)

وغابُ جبران عالم المثال والحرية والطبيعة الخلاّبة ، يتحرك فيه الإنسان كما يشاء ، يتتبّع السواقي ويتسلّق الصخور ، يستحمّ بالعطر ويتنشّف بالنور ، يجد المرء فيه كلّ ما حرم منه في عالم الواقع من هدوء وسكينة وطيّبات وراحة واطمئنان :

هَلْ تَخِذْتَ الْغَابَ مِثْلِي — مَنْزِلاً دُونَ الْقُصُورْ
فَتَتَبَّعْتَ السَّوَاقِي — وَتَسَلَّقْتَ الصُّخُورْ ؟
هَلْ تَحَمَّمْتَ بِعِطْرٍ — وَتَنَشَّفْتَ بِنُورْ
وَشَرِبْتَ الْفَجْرَ خَمْراً — فِي كُؤُوسٍ مِنْ أَثِيرْ ؟ (٥٢)

وليست شبّابة الشابي سوى صورة عن ناي جبران ، فهي ، عندهما ، صوت الخلود. يقول جبران :

أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِّ — فَالْغِنَا سِرُّ الْخُلُودْ
وَأَنِينُ النَّايِ يَبْقَى — بَعْدَ أَنْ يَفْنَى الوُجُودْ (٥٣)

ويلاحظ أنّ وزن القصيدتين واحد ، وهو " مجزوء الرمل " . ويثبت كلّ ما تقدم أثر جبران في الشابي ، وهذا ما يدعونا إلى أن نرفض ما صرح به أحمد زكي أبو شادي من أنّ الشابي لم يتأثّر بالأدب المهجري .(٥٤) ولكنّ ذلك لا يمنعنا من أن نعترف بأنّ للشابي أصالة لا نجدها عند كثيرين غيره من أعلام الشعر المعاصر .

وليست الطبيعة مقتصرة على بعض قصائده دون بعض ، فإننا نجدها متغلغلة في معظمها ، وهو إذا خاطب حبيبته ، مثلاً ، حوّلها إلى مظهر طبيعي يبعث في نفسه

الحبور فتحلّ الحبيبة في الطبيعة وتتحدان في صبوة الشاعر الذي يخاطب الزهرة الحبيبة قائلاً :

آهِ يَا زَهْرَتِي الْجَمِيلَةَ لَوْ تَدْ … رِينَ مَا حَلَّ فِي فُؤَادِي الوَحِيدِ
فِي فُؤَادِي الْغَرِيبِ تُخْلَقُ أَكْوَا … نٌ مِنَ السِّحْرِ ذَاتُ حُسْنٍ فَرِيدِ
وَشُمُوسٌ وَضَّاءَةٌ وَنُجُومٌ … تَنْثُرُ النُّورَ فِي فَضَاءٍ مَدِيدِ
وَرَبِيعٌ كَأَنَّهُ حُلُمُ الشَّا … عِرِ فِي سَكْرَةِ الشَّبَابِ السَّعِيدِ
وَحَيَاةٌ شِعْرِيَّةٌ هِيَ عِنْدِي … صُورَةٌ مِنْ حَيَاةِ أَهْلِ الخُلُودِ
كُلُّ هَذَا يَشِيدُهُ سِحْرُ عَيْنَيْـ … ـكِ وَإِلْهَامُ حُسْنِكِ المَعْبُودِ (٥٥)

ولا يقتصر ذلك على الحبيبة وحدها ، فليست الحرية ذاتها ، عند الشابي ، سوى نور فوق الغصون ، أو نبع بين المروج ، أو نغمات الطيور :

ظَمِئْتُ إِلَى النُّورِ ، فَوْقَ الْغُصُونِ ! … ظَمِئْتُ إِلَى الظِّلِّ تَحْتَ الشَّجَرْ !
ظَمِئْتُ إِلَى النَّبْعِ ، بَيْنَ الْمُرُوجِ ، … يُغَنِّي ، وَيَرْقُصُ فَوْقَ الزَّهَرْ !
ظَمِئْتُ إِلَى نَغَمَاتِ الطُّيُورِ ، … وَهَمْسِ النَّسِيمِ ، وَلَحْنِ الْمَطَرْ
ظَمِئْتُ إِلَى الْكَوْنِ ! أَيْنَ الْوُجُودُ … وَأَنَّى أَرَى الْعَالَمَ الْمُنْتَظَرْ ؟ (٥٦)

ولكنّ الملاحظ ، بشكلٍ عام ، على قصائده التي تتناول الطبيعة ، أنّها تنقسم إلى قسمين : قسم يعزف له ألحان الأسى ، وآخر يعزف له ألحان السعادة ، ففي ألحان الأسى يصغي الشاعر إليها بتأمل عميق وشغف صوفي ، وسرعان ما يمتزج بهذه الألحان لتصبح ألحان نفسه ، كما يمتزج بعناصر الطبيعة لتصبح بعضاً منه ، وإذا بالكون كلّه ، بما فيه الشاعر ، يردّد هذه الألحان التي تلقى صداها في الأودية والغاب والفجاج . أما في ألحان السعادة فإنّ الشاعر تأخذه نشوة الفرح ، فينفصل عن الطبيعة التي تغنّي وحيدة ، ويصبح بذلك كثير من شعره تقريراً وتكراراً مثل قوله :

أَنْتِ . . أَنْتِ الْحَيَاةُ فِي قُدْسِهَا السَّا … مِي ، وَفِي سِحْرِهَا الشَّجِيِّ الْفَرِيدِ
أَنْتِ . . أَنْتِ الْحَيَاةُ ، فِي رِقَّةِ الْفَجْـ … ـرِ وَفِي رَوْنَقِ الرَّبِيعِ الْوَلِيدِ
أَنْتِ . . أَنْتِ الْحَيَاةُ ، كُلَّ أَوَانٍ … فِي رُوَاءٍ مِنَ الشَّبَابِ ، جَدِيدِ . . .
أَنْتِ قُدْسِي ، وَمَعْبَدِي ، وَصَبَاحِي … وَرَبِيعِي ، وَنَشْوَتِي ، وَخُلُودِي (٥٧)

ويصبح كثير من هذا التقرير والتكرار تعدادًا لعناصر الطبيعة ، مما يفقد القصيدة نموّها العضوي ، فها هو ذا الشابي يسأل حبيبته :

فَلِمَنْ كُنْتِ تُنْشِدِينَ ؟ فَقَالَتْ : " لِلضِّيَاءِ الْبَنَفْسَجِيِّ الْحَزِينِ "
لِلضَّبَابِ الْمُوَرَّدِ ، الْمُتَلاشِي كَخَيَالاتِ حَالِمٍ مَفْتُونِ
" لِلْمَسَاءِ الْمُطِلِّ ، لِلشَّفَقِ السَّاجِي ، لِسِحْرِ الأَسَى ، وَسِحْرِ السُّكُونِ "
" لِلْعَبِيرِ الَّذِي يُرَفْرِفُ فِي الأُفْقِ وَيَفْنَى ، مِثْلَ الْمُنَى ، فِي سُكُونِ "
" لِلرَّبِيعِ الَّذِي يُؤَجِّجُ فِي الدُّنْيَا حَيَاةَ الْهَوَى ، وَرُوحَ الْحَنِينِ "
" وَيُوَشِّي الْوُجُودَ بِالشِّعْرِ ، وَالأَحْلامِ وَالزَّهْرِ ، وَالشَّذَى ، وَاللُّحُونِ "
" لِلْيَنَابِيعِ ، لِلْعَصَافِيرِ ، لِلظِّلِّ ، لِهَذَا الثَّرَى ، لِتِلْكَ الْغُصُونِ " (٥٨)

ولا نجد ، ممّا تقدّم ، مسوّغًا لتعميم أحد النقاد حين يستنتج قائلًا : " ومهما يكن ، فإنّ لوحة الطبيعة ماثلة في شعر الشابي بما دبّ وهبّ وسعى وطار ، بالصبح والمساء والليل ، بالزهر والشجر والينابيع والعصافير ، بالعطور والألوان والأنغام ، تتغوّه ، حينًا ، إذ يغشاها ضباب الانفعال وتسطع ، حينًا آخر ، إذ تنجلي مظاهرها وعناصرها " ، (٥٩) فقد كان عليه ألا يغبط حقّ الشاعر وأن يميّز قصائد الألم في الطبيعة من قصائد الفرح فيها.

وهكذا نجد أنّ الشابي شاعر الطبيعة الرومانتيكي الذي استطاع في كثير من قصائده ، ولا سيما قصائده التي كان باعثها الألم ، أن يرتفع إلى مصاف الخيال والإبداع والنموّ العضوي .

والحرية من موضوعاته الرومانتيكية ، وقد امتزجت ، في الشعر العربي المعاصر ، بالثورة ، والشابي من الشعراء الذين تغنّوا بالجهاد الوطني ، فله " أشعار كثيرة يصوّبها حرابًا مسمومة إلى صدر المستعمر الغاشم " ، (٦٠) وقد أدرك بحسّه الشاعري ما يخبّئه الاستعمار الفرنسي لوطنه الصغير ، حين راح يمارس الإرهاب والتقتيل ضدّ المصلحين من أبناء وطنه ، فقال مستنكرًا :

كُلَّمَا قَامَ فِي الْبِلَادِ خَطِيبٌ مُوقِظٌ شَعْبَهُ يُرِيدُ صَلَاحَهْ
أَلْبَسُوا رُوحَهُ قَمِيصَ اضْطِهَادٍ فَاتِكٍ شَائِكٍ يَرُدُّ جِمَاحَهْ
أَخْمَدُوا صَوْتَهُ الإِلَهِيَّ بِالْعَسْفِ ، أَمَاتُوا صُدَاحَهُ وَنُوَاحَهْ
هَكَذَا الْمُخْلِصُونَ فِي كُلِّ صَوْبٍ رَشَقَاتُ الرَّدَى إِلَيْهِمْ مُتَاحَهْ (٦١)

وهو ، حين يستنكر أعمال المستعمرين ، يمزج رؤياه بتجربته ، ولا ينسى أنّ هذا

الاضطهاد سيؤدّي إلى حرية شعبه :

إنّ ذا عصرُ ظُلمةٍ غيرَ أنّي ... مِنْ وَرَاءِ الظّلامِ شِمْتُ صَبَاحَهْ
ضَيَّعَ الدّهرُ مَجْدَ شَعْبي وَلَكِنْ ... سَتَرُدُّ الأيامُ يوماً وِشَاحَهْ (٦٢)

وهو ، في دعوته إلى الحرية ، لا ينسى الأسباب التي تؤدّي إليها ؛ فهو يثور على واقع شعبه الذليل ، ويقرّعه ، فيقول :

قَدْ مَشَتْ حَوْلَكَ الفُصُولُ وَغَنَّتْـ ... ـكَ فَلَمْ تَبْتَهِجْ ، وَلَمْ تَتَرَنَّمْ
وَأَطَافَتْ بِكَ الوُحُوشُ وَنَاشَتْـ ... ـكَ فَلَمْ تَضْطَرِبْ وَلَمْ تَتَأَلَّمْ
يَا إِلَهِي! أَمَا تُحِسُّ ؟ أَمَا تَشْـ ... ـدُو ، أَمَا تَشْتَكِي ؟ أَمَا تَتَكَلَّمْ ؟
مَلَّ نَهْرُ الزَّمَانِ أَيَّامَكَ المَوْ ... تَى وَأَنْقَاضَ عُمْرِكَ المُتَهَدِّمْ
أَنْتَ لا مَيِّتٌ فَيَبْلَى ، وَلا حَيٌّ ... فَيَمْشِي ، بَلْ كَائِنٌ ، لَيْسَ يُفْهَمْ (٦٣)

ويرى أنّ المستعمر أذلّ الشعوب واستعبدها ، وخنق الحرية وغمس كفّيه بدمها ، واستطاع ، بأساليبه الوحشية ، أن يسلب حريات الأمم ، فأخذ الشابي يكشف لشعبه ألاعيب الغرباء ، ويهدّد هذا المستعمر المستبدّ عدو الحياة ، فيقول :

رُوَيْدَكَ! لا يَخْدَعَنْكَ الرَّبِيعُ ... وَصَحْوُ الفَضَاءِ ، وَضَوْءُ الصَّبَاحْ
فَفِي الأُفُقِ الرَّحْبِ هَوْلُ الظَّلامِ ... وَقَصْفُ الرُّعُودِ ، وَعَصْفُ الرِّيَاحْ
حَذَارِ! فَتَحْتَ الرَّمَادِ اللَّهِيبُ ... وَمَنْ يَبْذُرِ الشَّوْكَ يَجْنِ الجِرَاحْ (٦٤)

وهو لا ينسى أن يدعو الشعوب المستضعفة إلى الثورة وصراع المستعمرين ، فذلك سبيلها الوحيد الذي يؤدّي إلى الحرية ، فيقول :

إِذَا الشَّعْبُ يَوْماً أَرَادَ الحَيَاةَ ... فَلا بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ القَدَرْ
وَلا بُدَّ لِلَّيْلِ أَنْ يَنْجَلِي ... وَلا بُدَّ لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِرْ
وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الحَيَاةِ ... تَبَخَّرَ فِي جَوِّهَا ، وَانْدَثَرْ (٦٥)

وهو ، في ذلك كلّه ، يعلم أنّ الحياة تُؤخذ ولا تعطى . وقصيدته " إرادة الحياة " تؤكّد الإرادة الحرة ، وتقدّس العزيمة الجبارة ، وتشارك فيها عناصر الطبيعة الشاعر رأيه ، فللريح صوت يؤكّد الطموح قائلاً :

وَمَنْ لا يُحِبُّ صُعُودَ الجِبَالِ ... يَعِشْ أَبَدَ الدَّهْرِ بَيْنَ الحُفَرْ (٦٦)

ولا تختلف شريعة الحياة في الغاب عن غيرها ، فكلّ شيء فيها يغنى في الخريف

سوى البذور التي تبقى صامدة ، تحلم بعودة الربيع وأغاني الطيور وعطر الزهور وطعم الثمر ، ويتعلّم الشابي الطموح والإرادة من حكمة الأرض ، فيقول :

وَقَالَتْ لِيَ الأَرْضُ — لَمَّا سَأَلْتُ : " أَيَا أُمُّ هَلْ تَكْرَهِينَ الْبَشَرْ ؟ " :
" أُبَارِكُ فِي النَّاسِ أَهْلَ الطُّمُوحِ وَمَنْ يَسْتَلِذُّ رُكُوبَ الْخَطَرْ "
" وَأَلْعَنُ مَنْ لاَ يُمَاشِي الزَّمَانَ ، وَيَقْنَعُ بِالْعَيْشِ عَيْشِ الْحَجَرْ "
" هُوَ الْكَوْنُ حَيٌّ ، يُحِبُّ الْحَيَاةَ ، وَيَحْتَقِرُ الْمَيْتَ ، مَهْمَا كَبُرْ "
" فَلاَ الأُفْقُ يَحْضُنُ مَيْتَ الطُّيُورِ ، وَلاَ النَّحْلُ يَلْثِمُ مَيْتَ الزَّهَرْ " (٦٧)

ويُلاحظ أنّ فكرة "إرادة الحياة" تتردّد كثيراً في عبارات الشابي ، مثل " شوق الحياة " و " صميم الحياة " و " عزم الحياة " و " دماء الشباب " و " أهل الطموح " و " شباب الحياة " . . . إلخ ، ويستدلّ كرّو بهذه الفكرة على وطنية الشابي التي ستبقى " خير نشيد عزفه شاعر عربي فكان البذرة القويّة الصالحة التي نبتت في قلب شعبه الخانع الذليل فحوّلته إلى الطموح والكفاح والثورة وبعثت فيه اليقظة والوعي والنهضة ثم جعلته يصنع الحياة بيديه ويبني المجد بنفسه ويسمو كالأشواق والنسور إلى أعلى القمم " . (٦٨)

ويمجّد الشابي القوة في دعوته إلى الحرية ، فالشعب الذي يستأنس بالخمول ويفتقد الطموح هو غير فاعل في الحضارة ، ومقيم في خارج الحياة ، ولا حضور له على مسرح التاريخ ، وعالمه منطفئ كعالم الموتى ، ولذلك نادى بفكرة " البقاء للأقوى " ، وهي فكرة لها صلة بفلسفة القوة عند " نيتشه " (" Nietzshe) (٦٩) ، وقد أخذها الشابي من جبران ، لأنّها تجاوبت مع إحساسه وتأملاته في الحياة والطبيعة ، وتبدو هذه الفكرة جليّة واضحة في قصيدته " فلسفة الثعبان المقدس " ، وهي تسرد حكاية شحرور يغنّي الربيع أجمل ألحانه ، فينقضّ عليه ثعبان الجبال ، ويأخذ الشحرور الضعيف يصرخ مستغيثاً ، فهو لم يقم بجريمة يستحقّ عليها هذا العقاب الكبير ، وينطق بالحكمة التي يريدها الشاعر :

وَلْتَشْهَدِ الدُّنْيَا الَّتِي غَنَّيْتَهَا حُلُمَ الشَّبَابِ ، وَرَوْعَةَ الإِعْجَابِ
" أَنَّ السَّلاَمَ حَقِيقَةٌ مَكْذُوبَةٌ وَالْعَدْلَ فَلْسَفَةُ اللَّهِيبِ الْخَابِي "
" لاَ عَدْلَ ، إِلاَّ إِنْ تَعَادَلَتِ الْقُوَى وَتَصَادَمَ الإِرْهَابُ بِالإِرْهَابِ " (٧٠)

ولكن الثعبان المقدّس لا يفهم صرخة الضعفاء ، ولا يوليها اهتمامه ، فمنطقه

في الحياة يختلف عن منطقهم ،وفلسفته تختلف عن فلسفاتهم ، لذلك يتقدّم من الشحرور يخاطبه بلسان القوة والعظمة والجبروت :

" إِنِّي إِلَهٌ ، طَالَمَا عَبَدَ الْـوَرَى ظِلِّي ،وَخَافُوا لَعْنَتِي وَعِقَابِـي "
" أَفَلَا يَسُرُّكَ أَنْ تَكُونَ ضَحِيَّتِـي فَتَحُلَّ فِي لَحْمِي وَفِي أَعْصَابِـي "
" وَتَكُونَ عَزْماً فِي دَمِي ،وَتَوَهُّجاً فِي نَاظِرَيَّ ، وَحِدَّةً فِي نَابِـي "
" وَتَذُوبَ فِي رُوحِي الَّتِي لَا تَنْتَهِي وَتَصِيرَ بَعْضَ أُلُوهَتِي وَشَبَابِي .. ؟ "
" إِنِّي أَرَدْتُ لَكَ الْخُلُودَ مُؤَلَّهـاً فِي رُوحِيَ الْبَاقِي عَلَى الْأَحْقَـابِ "
" فَكِّرْ ، لِتُدْرِكَ مَا أُرِيدُ ،وَإِنَّـهُ أَسْمَى مِنَ الْعَيْشِ الْقَصِيرِ النَّابِي " (٧١)

ولا يجد الشحرور أمامه ،بعد سماعه حكم الثعبان المقدّس ، سوى الاستسلام لمشيئة القوي ،فيقول :

" لَا رَأْيَ لِلْحَقِّ الضَّعِيفِ ،وَلَا صَدَى وَالرَّأْيُ ،رَأْيُ الْقَاهِرِ الْغَـلَّابِ "
" فَافْعَلْ مَشِيئَتَكَ الَّتِي قَدْ شِئْتَهَـا وَارْحَمْ جَلَالَكَ مِنْ سَمَاعِ خِطَابِـي " (٧٢)

ولا ينسى الشّابي الحرية المطلقة ،فهو ينشدها أجمل أناشيده ،وهي مثاله الذي يتوق إليه والطموح الذي عاش له ،والمبدأ الذي ناضل في سبيله ، والحرية ، عنده ، هي الحياة ذاتها ،" فالشابي يهيب بالإنسان إلى تحقيق إنسانيته ، فيستحق نعمة الحياة ويتّخذ منها أو يؤدّي لها غاية من الارتباط الجدّي الرصين بكرامته وإنسانيته بحيث تغدو جديرة أن تحيا ".(٧٣)

والحرية ،في شعره ،ممتزجة بعناصر الطبيعة ، منحلّة فيها ، تتنفّس في روح النسيم المتضوّع في الفلوات ،وهي في نيض الضحى وفي ولادته وفي أريج الأزهار الذي يحمله النسيم في الأودية والجبال والسهول ، وهي في رقص الأشعة وفي غناء حمام المروج ،وفي النور ظلّ الإله على الأرض ، فها هي ذي الحرية متمثّلة في الطبيعة البديعة في قوله :

أَلَا انْهَضْ وَسِرْ فِي سَبِيلِ الْحَيَاةِ فَمَنْ نَامَ لَمْ تَنْتَظِرْهُ الْحَيَـاةْ
وَلَا تَخْشَ مِمَّا وَرَاءَ التِّـلَاعِ فَمَا ثَمَّ إِلَّا الضُّحَى فِي صِبَاهْ
وَإِلَّا رَبِيعُ الْوُجُـودِ الْغَرِيـرُ ، يُطَرِّزُ بِالْوَرْدِ ضَافِـي رِدَاهْ
وَإِلَّا أَرِيجُ الزُّهُورِ الصِّبَـاحِ وَرَقْصُ الْأَشِعَّةِ بَيْنَ الْمِيَـاهْ

وَإِلَّا حَمَامُ المُرُوجِ الأَنِيقُ   يُغَرِّدُ، مُنْطَلِقًا في غِنَاهْ
إلَى النُّورِ ! فَالنُّورُ عَذْبٌ جَمِيلٌ   إلَى النُّورِ ! فَالنُّورُ ظِلُّ الإِلَهْ(٧٤)

من هنا نجد أنّ الشابي يستخدم بعض الكلمات التي تدلّ على بعض عناصر الطبيعة رموزًا للحرية من أمثال (نسيم — ضحى — أريج — تغريد — نور — رقص — غناء ... إلخ) ، وكأنّ هذه الرموز البسيطة بديل موضوعي لها .

ونستنتج ، ممّا سبق ، أنّ أناشيد الحرية ، عند الشابي ، لم تكن نتيجة الضعف والاسترحام ، وإنّما كانت نتيجة لتجربة عميقة عاشها الشاعر في وطنه الصغير ، ووعاها ، غثار على الضعف ، وتطلّع إلى القوّة التي هي السبيل الوحيد إلى الحرية ، وهي لا تأتي إلا بالإرادة والتصميم والتنفيذ . وتتجاوز قصائده الحدود الزمانية والمكانية ، فيجد فيها كلّ مظلوم صدى لهمومه ومشاغله .

ولكنّ علينا ألاّ ننسى أنّ الشابي ينظر ، في أحيان كثيرة ، إلى الحرية من منظار ذاتي صرف ، ومن كونه شاعرًا قبل أيّ شيء آخر . جاء في مذكرات الشابي — الأحد — ٢٦ جانفي ــ ١٩٣٠ م " إنّني شاعر ، وللشاعر مذاهب في الحياة تخالف قليلاً أو كثيرًا مذاهب الناس فيها ... أنا شاعر . والشاعر عبد نفسه ، وعبد ما توحي إليه الحياة ، لا ما يوحي إليه البشر "(٧٥).

من هنا نجد أنّ الحرية ، في شعره ، تتلازم مع الخط الرومانتيكي ؛ فهي تنبع من الذات وتتشكّل من أعماق التجربة ومن رؤاها . وتشيع في قصائده هذه عاطفة واحدة تدفع بحركة القصيدة إلى النمو الوظيفي .

والموت من موضوعات شعره الرومانتيكية الأثيرة لديه ، ولم يكن ذلك نتيجة لقراءاته واطلاعه ، وإنما نتيجة لتجربة عاشها الشابي ، فقد أخذ الموت يتسلل إلى حياته وشعره حتى قال أحدهم : " كان الموت يراوده ويخطر له ويلوب عليه ، يطالعه أنّى ارتحل للاستشفاء ، حتى ملأ عليه العالم ، فاستسلم له ورقد في قبره قبل أن يموت "(٧٦).

أما الأسباب التي دعته إلى أن يولي هذه الفكرة اهتمامه الكبير فهي تعود — برأينا — إلى زمرتين : شخصية وعامة . تتلخّص الأسباب الشخصية في موت الحبيبة وموت والده ومرضه الخطير . وتتلخّص الأسباب العامة في حياة شعبه الراكدة وفي حريته المعتقلة حتى بات يجد الموت محيطاً به من كلّ جانب ، وكأنه وحش متأهّب دائمًا لافتراس كلّ ما هو جميل ؛ ولذلك أخذ يفقد إيمانه بالحياة وجدواها ؛ فالشقاء مقيم

على الرغم من توالي الأيام والسنين ،والحياة عبث لا فائدة منه مادام الموت خاتمة الإنسان ، وليست الحياة ذاتها أكثر من مأساة ، فصولها الشقاء السرمدي واللذة المضمحلة ، والأماني التي يخنق الزمان صداها ،وصار الشاعر يكره هذه الحياة ، حتى بات يكره وجوده ، يقول :

لَمْ أَجِدْ فِي الْوُجُودِ إِلَّا شَقَاءً ... سَرْمَدِيًّا ،وَلَذَّةً ،مُضْمَحِلَّهْ
وَأَمَانِيَّ ،يُغْرِقُ الدَّمْعُ أَحْلَا ... هَا ،وَيُفْنِي يَمُّ الزَّمَانِ صَدَاهَا
وَأَنَاشِيدَ ، يَأْكُلُ اللَّهَبُ الدَّا ... مِي مَسَرَّاتِهَا ،وَيُبْقِي أَسَاهَا
وَوُرُودًا ، تَمُوتُ فِي قَبْضَةِ الأَشْ ... وَاكِ . مَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الْمُمِلَّهْ ؟!
سَأَمٌ هَذِهِ الْحَيَاةُ مُعَادٌ ... وَصَبَاحٌ ، يَكُرُّ فِي إِثْرِ لَيْلٍ
لَيْتَنِي لَمْ أَفِدْ إِلَى هَذِهِ الدُّنْ ... يَا ،وَلَمْ تَسْبَحِ الْكَوَاكِبُ حَوْلِي !(٧٧)

ويسأم الشاعر الحياة وسط المآسي والواقع المرّ فيحطم كأسه ويلقيها بوادي الأسى ، ويدعو قلبه الباكي إلى أن يجرّب الموت ، فلربّما كان أكثر رحمة من واقعه وأقلّ مأساوية :

جَفَّ سِحْرُ الْحَيَاةِ يَا قَلْبِيَ الْبَا ... كِي ، فَهَيَّا ، نُجَرِّبِ الْمَوْتَ . . هَيَّا . . !(٧٨)

ولا تقتصر فكرة الموت ،عند الشّابي ، على ما هو فردي ،فليس مصير الآخرين أفضل من مصيره ما دام الموت نهاية كلّ إنسان . من هنا راح الشاعر يؤمن بعدم جدوى الحياة ،وكأنه لا يحمل ، في معظم قصائده ،" رؤيا لاستمرار الحياة بعد الموت ، فكأنّ الموت هو النهاية الحاسمة لكلّ ما يشغل الإنسان ويغريه . . ولعلّه يتساءل أحياناً عن غاية الوجود وختام الرواية . وبرهقه الملل ، فتهيمن عليه في بعض قصائده عبثية لا ترى أبعد من حدود الحياة الفردية على هذه الأرض ، ويجد في الموت العلاج الوحيد عندما تتكاثف هموم الحياة ".(٧٩) وهكذا أصبح الموت عنده بلا غاية ، فأخذ يتمنّاه للجميع ما دامت الحياة عبثاً لا طائل منه :

لَوْ كَانَ هَذَا الْكَوْنُ فِي قَبْضَتِي ... أَلْقَيْتُهُ فِي النَّارِ ، نَارِ الْجَحِيمْ
مَا هَذِهِ الدُّنْيَا ،وَهَذَا الْوَرَى ... وَذَلِكَ الأُفْقُ ،وَتِلْكَ النُّجُومْ ؟!
النَّارُ أَوْلَى بِعَبِيدِ الأَسَى ، ... وَمَسْرَحِ الْمَوْتِ ، وَعُشِّ الْهُمُومْ (٨٠)

والإنسان ،عنده ،مستضعف ،يحاصره القضاء والرعب من كلّ ناحية ، فيضطر إلى أن يلتجئ إلى فؤاد رحيم ، وليس أرحم من فؤاد الموت ، ولذلك اقتنع

الشابي بعدم جدوى الحياة ، فراح ينشد الموت أجمل أغانيه ، وكأنه الوسيلة الوحيدة التي يتخلص الإنسان بوساطتها من براثن الواقع ، أو كأنه عالم الحرية الذي يتوق إليه ، فهو يدعو المعذبين بإلحاح إلى أن يجرّبوه ، فربما كان المنقذ الوحيد ، يقول :

إِلَى الْمَوْتِ ! يَا ابْنَ الْحَيَاةِ التَّعِيسَ ، فَفِي الْمَوْتِ صَوْتُ الْحَيَاةِ الرَّخِيمْ
إِلَى الْمَوْتِ ؟ إِنْ عَذَّبَتْكَ الدُّهُورُ فَفِي الْمَوْتِ قَلْبُ الدُّهُورِ الرَّحِيمْ
إِلَى الْمَوْتِ ! فَالْمَوْتُ رُوحٌ جَمِيلٌ يُرَفْرِفُ مِنْ فَوْقِ تِلْكَ الْغُيُومْ (٨١)

ولا تخلو صوره من مقارنة بين الواقع الذي يمثّل سجناً كبيراً وبين الموت الذي يمثّل الحرية والانطلاق ، وتظلّ صورة الموت هي الحلّ الذي لابدّ منه ، ففيه يحقّق الإنسان طموحاته :

إِلَى الْمَوْتِ إِنْ شِئْتَ هَوْنَ الْحَيَاةِ فَخَلْفَ ظَلَامِ الرَّدَى مَا تُرِيدْ (٨٢)

وإذا ما أخفق المرء في أن يجد حضنًا صادقًا يلتجىء إليه من هموم الواقع ومتاعبه ، فإن الموت يصبح ذلك السرير الوثير الدافىء الذي تنام الكائنات فيه بطمأنينة وسلام :

إِلَى الْمَوْتِ ! فَالْمَوْتُ مَهْدٌ وَثِيرٌ تَنَامُ بِأَحْضَانِهِ الْكَائِنَاتْ (٨٣)

ويتحوّل الموت من واقع إلى مثال ، فهو ليس قبرًا مظلمًا ، وإنما هو انطلاق من سجن الجسد والمادة والعذاب . ويستمر نشيده المثالي فيتحوّل الموت إلى نعيم مطلق ، ففي أعماقه عالم الحياة والغبطة :

إِلَى الْمَوْتِ لَا تَخْشَ أَعْمَاقَهُ فَفِيهَا ضِيَاءُ السَّمَاءِ الْوَدِيعْ
وَفِيهَا تَمِيسُ عَذَارَى السَّمَاءِ عَوَارِيَ ، يُنْشِدْنَ لَحْنًا بَدِيعْ
وَفِي رَاحِهِنَّ غُصُونُ النَّخِيلِ يُحَرِّكْنَهَا فِي فَضَاءٍ يَضُوعْ
تُضِيءُ بِهِ بَسَمَاتُ الْقُلُوبِ ، وَتَخْبُو بِهِ حَسَرَاتُ الدُّمُوعْ (٨٤)

هذه هي أهم الموضوعات التي تناولها الشابي في شعره ، وهي — كما رأينا — موضوعات رومانتيكية خالصة ، تلتزم صدق الوجدان والتجربة الداخلية ، وذلك ما يساعد على النموّ العضوي في حركة القصيدة وبنائها .

ومن البدهي أنّ للشاعر — مهما يكن مبدعًا — جولات موفّقة وأخرى يخونه الحظ فيها ، والشابي من الشعراء المبدعين ، فقد ترك لنا ، وهو في سن الشباب ، إنتاجًا

غزيرًا جيّدًا بالقياس إلى عمره القصير . ويبدو لنا أنّنا نستطيع أن نصنّف قصائده في زمرتين : قصائد تتخلّلها عيوب كثيرة تعطّل نموّها العضوي ، وقصائد تقل فيها هذه العيوب أو تكاد تضمحلّ . ويبدو أنّ قصائده الأخيرة جعلت شهرته تعمّ الوطن العربي . وليس هذا الرأي جديدًا ، فقد كتب الشابي إلى محمد الحليوي يخبره عن استعداده لطباعة ديوانه ، فقال : " أما الآن فإني أنتخب القصائد التي سأنشرها فيه وأجمع تواريخها لأرتّبها على حسبها وإنّ قسطًا كبيرًا مما نشر لي لا أريد نشره لأنني أراه لا أهمية له ، إمّا في روحه أو في أسلوبه ، ولأنني أرى فيه سذاجة كسذاجة الأطفال ابتسم لها الآن وأعجب لنفسي كيف سوّلت لي نشره في حينه . "(٨٥)

ويذهب أحد دارسيه إلى مثل هذا الرأي ، فيقول : " لو غربلنا ديوان "أغاني الحياة" لما استبقينا منه أكثر من ستة عشر قصيدًا ممتازًا" أي ما يقارب ربع ما أنتجه من أبيات ، باعتبار (كذا) الباقي من الشعر المتوسط "(٨٦).

وثمة عيوب كثيرة ، إذًا ، تخلّ بالبناء العضوي في بعض قصائد الشابي ، منها :

١ — النثرية والتكرار اللفظي :

ومما أوقعه في النثرية التعداد المملّ ، والتكرار الذي لا يخدم سوى تفكك القصيدة ويجعل صورها مستقلّة بعضها عن بعض بتماثلها وتكرارها . وقد يظن الشاعر أنّ واوات العطف تستطيع أن توحّد القصيدة ، ولكنّ هذه الأداة واهية لا تشدّ سوى البناء الصناعي الخارجي من جسد القصيدة ، ويبقى الخيال العضوي رابطًا لا غنى عنه . ومن قصائده التي وقعت في التكرار والنثرية " قلب الشاعر " ، يقول فيها :

كُلُّ مَا هَبَّ ، وَمَا دَبَّ ، وَمَا ... نَامَ ، أَوْ حَامَ عَلَى هَذَا الْوُجُودْ
مِنْ طُيُورٍ ، وَزُهُورٍ ، وَشَذَى ... وَيَنَابِيعَ ، وَأَغْصَانٍ تَمِيدْ
وَبِحَارٍ ، وَكُهُوفٍ ، وَذُرَى ... وَبَرَاكِينَ ، وَوِدْيَانٍ ، وَبِيدْ
وَضِيَاءٍ ، وَظِلَالٍ ، وَدُجَى ... وَفُصُولٍ ، وَغُيُومٍ ، وَرُعُودْ
وَثُلُوجٍ ، وَضَبَابٍ عَابِرٍ ... وَأَعَاصِيرَ ، وَأَمْطَارٍ تَجُودْ
وَتَعَالِيمَ ، وَدِينٍ ، وَرُؤًى ... وَأَحَاسِيسَ ، وَصَمْتٍ وَنَشِيدْ
كُلُّهَا تَحْيَا بِقَلْبِي حُرَّةً ... غَضَّةَ السِّحْرِ ، كَأَطْفَالِ الْخُلُودْ (٨٧)

وهذا الربط الخارجي ، سواء كان بوساطة الألفاظ المتماثلة في الوزن الخارجي (طيور — زهور — بحار — كهوف — ضياء — ظلال — فصول — غيوم — رعود — ثلوج — ضباب) ، أم كان بوساطة الربط بواو العطف ، أو بأفعال الأمر (٨٨) أو بأحد حروف الجرّ ، (٨٩) يؤدّي إلى التداعي الصناعي ، كما يؤدّي إلى الانسياح الموسيقي ، ويؤدّي هذا بدوره إلى ترداد صور لا تمثّل النموّ العضوي ، وإنما تمثّل صورة تتعدّد بألفاظ مختلفة و " ثمّة فارق بين تعدّد الصور في تكرارها وبين تعدّدها في نموّها . في الأولى تتماثل وإن اختلفت ألفاظها وتعابيرها ، وفي الثانية تختلف وتتجدّد ، تنتقل إلى مساحة زمن لحظوي آخر تتغيّر معه نبرة الإحساس ويولد إيقاع آخر . إنّ تعدّد الصور في الحالة الأولى ليس إلاّ مجرّد عمل تقني تتسع معه القصيدة لا على النموّ والاحتمال بل على التكرار والتماثل " . (٩٠)

ومما يعطّل النموّ العضوي تزاحم النعوت والتشابيه وغيرهما ، فهذه الأدوات اللفظية تنقل التجربة من حال التحوّل إلى حال الثبات فتعطّل نموّ القصيدة . وتزدحم النعوت في بعض قصائده وبخاصة في القافية ، (٩١) وتحتشد ، في بعض أبياته ، إلى حدّ مملّ ، ومنها قوله :

فَأَغْفَى عَلَى صَدْرِهِ الْمُطْمَئِنّ ، وَفِي رُوحِهِ حُلُمٌ مُسْتَكِينْ
قَوِيٌّ ، غَلُوبٌ ، كَسِحْرِ الْجُفُونِ ، شَجِيٌّ ، لَعُوبٌ كَزَهْرٍ حَزِينْ (٩٢)

ويردّ إيليا الحاوي كثرة هذه النعوت إلى صدق تجربته " وقلّة قدر اللفظ في نفسه وعبارته فالشّابي ليس من روّاد اللفظة المنهوكة ، والعبارة المحكمة المتفقة لأنّ الأصالة المبرحة أفقدته صفة الرياضة واللهو ولم تدع غايته تقتصر على ذاتها ، وليس ممن يسيل دمه كمن يتمايث ذهنه ويتماجن " . (٩٣) ولكنّ ذلك كلّه لا يمنعنا من أن نعترف بأنّ ازدحام النعوت يشكّل عائقاً ماديّاً أمام نموّ القصيدة .

ولازدحام التشابيه نصيب وافٍ في بعض قصائده ، من أمثالها قوله :

عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالطُّفُولَةِ ، كَالأَحْـ ـلامِ كَاللَّحْنِ ، كَالصَّبَاحِ الْجَدِيدِ
كَالسَّمَاءِ الضَّحُوكِ كَاللَّيْلَةِ القَمْـ ـرَاءِ كَالْوَرْدِ ، كَابْتِسَامِ الْوَلِيدِ (٩٤)

ويبدو لنا أنّ حشود واو العطف والألفاظ المتماثلة وأفعال الأمر وحروف الجرّ والنعوت والتشابيه والإضافات وغيرها تسيء إلى البناء العضوي وتعطّل نموّه ، فتقع القصيدة في النثر والتكرار .

٢ــ الإسراف العاطفي :

ويؤخذ على بعض القصائد الرومانتيكية العربية الإسراف العاطفي والانقياد لسلطان الانفعال ، والشابي ذاته يرى أنّ القصيدة لا تقاس بطولها أو قصرها ، وإنما بالفيض التلقائي ،فيقول في إحدى رسائله إلى محمد الحليوي : " أما أنا فلا أفهم من الشعر إلاّ أنّه : فيض الحياة في أيقظ ساعاتها وأحفلها بنوازع الفكر والشعور ،وكما أنّ السّحابة العابرة قد تسيّل السيول وقد تسكب القطرات ، كذلك نفس الشاعر " .[٩٥] ويرى إحسان عباس أنّ نظرية الفيض " كانت أقرب النظريات إلى نفسه وطبيعته الشعرية لأنها كانت تمثّل جانباً كبيراً من ممارسته الذاتية " ،[٩٦] وأنّ " العواطف الملتهبة التي تنسكب من فيض تلقائي تجعل من الفنّ أحياناً صيحات باكية منحلّة مريضة " ،[٩٧] وهو يرى ، في مكان آخر ، أنّ شعر الشابي ضعيف مهلهل غير مستوفٍ شيئاً من التعبير الفني وأنّه يعتمد في الغالب على جيشان العاطفة وتدفّقها ، وهذا ما يوقعه فيما يشبه الاضطراب .[٩٨] ولكنّ أحد دارسيه يردّ هذا العيب إلى الزمن القصير الذي عاشه ،والذي لم يتح له " أن يفيض في أناة وإنما تدفّق سيّالاً في قصائد إن تكن قليلة فإنها جيّاشة بالحياة " .[٩٩]

ويبدو لنا أنّ هؤلاء قد أصابوا في ناحية ،وهي أن الفيض الشعري قد أساء إلى تكثيف القصيدة ونموّها العضوي ، لما يؤدّي ذلك من ميوعة فيها . ويكونون بذلك قد أصابوا جانباً من الفيض ،وهو الجانب السلبي منه . ولكنهم — فيما يبدو لنا — قد نسوا أنّ لهذا الفيض جانباً إيجابيّاً لا يمكن إنكاره أو التغافل عنه ؛ فهو قد خلّص القصيدة العربية من الصنعة التي رافقتها فترة طويلة ، وأحالتها ، في عصور الانحدار إلى جثّة مزخرفة . من هنا لا نستطيع إغفال دور الفيض الشعري في صدق التجربة ، وتوجيه القصيدة من الداخل ، مما أسهم في الوصول ، فيما بعد ، إلى البناء العضوي .

٣ــ ضعف حركة الصراع الداخلي :

يبدو لنا أنّ الصراع المركزي في القصيدة يدفعها إلى النمو العضوي ، ويتنافى وجود هذا الصراع مع وجود اليقينية المطلقة والتقرير والخطابة والسرد الإخباري . ويبدو أنّ الصراع في نفس الشابي وحياته كان أوضح منه في شعره ، وربما يعود ذلك إلى إفراطه في الذاتية التي جعلته لا يشكّ لحظة في إحساساته الشعرية ، وكأنّ شعره مجرّد

بدهيات لا تقبل الصراع والشكّ ، ولذلك هو لا يعيش الصراع في بعض قصائده ، وإنما يصفه وصفًا خارجيًّا بلغة أقرب إلى الحكم التقريرية . مثلها قوله :

إِنَّ الْحَيَاةَ صِــــــرَاعٌ   فِيهَا الضَّعِيفُ يُــدَاسْ
مَا فَازَ فِي مَاضِغَيْهَــــا   إِلَّا شَدِيدُ الْمِــرَاسْ (١٠٠)

وربما وجدنا ، نتيجة لهذه اليقينية المطلقة ، التقرير في أشهر شعره ، مثل قوله :

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَــاةَ   فَلَا بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَــدَرْ
وَلَا بُدَّ لِلَّيْلِ أَنْ يَنْجَلِــــي   وَلَا بُدَّ لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِــرْ
وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَــاةِ   تَبَخَّرَ فِي جَوِّهَا ، وَانْدَثَــرْ (١٠١)

وليس مطلع هذه القصيدة التي كانت سببًا لشهرته سوى مجموعة من الحكم التقريرية . وقد أدّى ضعف الصراع الداخلي ، أحيانًا ، إلى السرد الإخباري وإلى تعطيل النموّ العضوي .

٤ــ الصوت الواحد :

وتنمو معظم قصائده من خلال مسار واحد وصوت واحد ، نتيجة لفقدان الصراع الداخلي فيها ، فتصبح القصيدة ، عنده ، بسيطة ، ذاهبة طولًا نتيجة سيطرة الصوت الأساسي وضعف الأصوات الأخرى فيها ، ولا شكّ في أن الإفراط في الذاتية جعل صوت الشاعر يبرز دون سواه . يقول إحسان عبّاس : "إنّ القصائد ذات الأصوات المتعدّدة قليلة نسبيًّا في ديوانه ، وإنّه يستعيض عن تعدّد الأصوات بالصوت البديل ، فبدلًا من أن يتحدّث هو نفسه يترك المجال للأرض أو الغاب أو غير ذلك ، كي تحدّثه أو تردّ على سؤاله " (١٠٢) .

ولكنّ هذه العيوب مجتمعة لا تعني أننا ننكر دور الشابي في وحدة القصيدة ، فهو صوت نادر فيها ، وقد استطاع بحسّه الشعري وتجربته الصادقة الفريدة أن يدفع القصيدة العربية خطوات سريعة إلى الحداثة ، وأن ينهي دور الشاعر المتكّم على أبواب المناسبات التي غدت لا تتلاءم مع العصر ، وأن يعود بالشعر إلى الصدق والتجربة ويخدم وحدة القصيدة ، وبخاصة في بعض قصائده التي يتوافر فيها النموّ العضوي .

الوحدة العضوية عند الشابي :

ويبدو لنا أنّ بعض نقادنا ما يزال يعتقد أن الوحدة العضوية تعني تسلسل المعاني في الأبيات ، مهملاً بذلك نموّ التجربة الداخلية والرؤيا التي تشعّ من عناصر النص جميعها ، والعاطفة الطاغية وصراع مسارات النص الوظيفية ، وتعدّد الأصوات .
وما يزال بعضهم يعمّم كلاماً نظريّاً دون أية دراسة نصية ، وهذا ما فعله عمر فروخ حين راح يصف بناء القصيدة عند الشابي ، فقال : "إنّ القصيدة موضوع واحد ولكنّ الأبيات غير متعانقة ، بل يمكن تقديم بعضها على بعض أو يمكن حذف بعضها أو تبديل مكانه من غير أن يختلّ المعنى ، وذلك لأنّ الشابي ،كما سيأتي ، كثير ترديد الألفاظ والتراكيب والمعاني في شعره . فإذا نحن حذفنا بعض الأبيات من قصائده لم يخلّ ذلك بالأبيات الباقية ، بل ربّما اشتدّ ترابطها فكان لها الإيجاز محسناً لها لا شكّ فيه ".(١٠٣)

وعلى الرغم من أننا نسلّم بمعظم هذه التعميمات غير أننا لا نقبل بها ما دامت لم تصدر عن دراسة نصّيّة تحليلية ، تقنعنا بصحتها وموضوعيتها . وإذا كان فروخ ، بتعميمه النظري ، يحاول أن ينال من شاعرية الشابي ، فإنّ ناقداً آخر يحاول ،بتعميم نظري ، أن يرفع من شاعريته ، فيصف كيفية ولادة القصيدة عند الشابي ، فهي " نفحة تامة ووحدة لا تتجزّأ عن نفسه . قد رسم حدودها في نفحة فنية واحدة ثمّ أنشأها قولاً مترجماً عن تلك النفحة المستقرة فيه . فانسلكت على نفس مطّرد ، متراصة الكلم ، شديدة أسر اللفظ والمعنى . وهو لا يؤمن أنّ في طوقه إبدال شيء منها ، أو أن يحذف أو يزيد ."(١٠٤) ثم يقول : " فالفنّ الشعري والقافية والموضوع والأسلوب ، تكون عند الشابي وحدة لا تتجزّأ ".(١٠٥)

وهذه الآراء المتضاربة تجعلنا لا نؤمن بجدوى ما كتب حول وحدة القصيدة دون دراسة نصّيّة ،وربما كان إيليا الحاوي أقلّ تعميماً من غيره حين راح إلى النصوص يستنطق بعضها فيرى في دراسته لقصيدة " صلوات في هيكل الحب " : " أنّ شعر الشابي ينبت كالشجر البرّي بكلّ جذوعه وفروعه وأغصانه يغذّيه خصب التجربة ،دون أن يعمد إلى تشذيبه وقطع الأغصان العاقر التي ترمي ظلّها بلا ثمر ".(١٠٦) وهذا يؤكّد أنّ في قصيدته كثيراً من الأبيات التي لا وظيفة لها ، فهي حشو لا يخدم نموّ القصيدة

ولكنّ الحاوي ذاته يقول في دراسته لقصيدة أخرى للشابي ، وهي" إلى الله " : " فالتجربة تنمو ، كما في الشعر المعاصر ، من الداخل ، بتطور الأزمة في النفس ، تتداح موجة ، إثر موجة ، وحالة إثر حالة ، وفقاً لما يتجاذبه من أضواء نفسه وظلماتها . وهذا النمو الداخلي وحّد القصيدة بوحدة عضوية شديدة التماسك ، فلم تعد (كذا) أفكاراً مهزوزة ، يتسقّطها الشاعر على بداهة وارتجال ، بل تتفاعل ومصير النفس وهمومها "[١٠٧].

ونجد ، مما تقدّم ، أنه يجب علينا أن نكون حذرين من هذه التعميمات ، ولا سيما التي تتناول مفهوم وحدة القصيدة ، وأننا لا نستطيع أن نقول : إنّ قصائد الشابي تتمتّع جميعها بوحدة الموضوع ، فإنّنا نضعه ، بهذا الحكم ، إلى جانب العقاد الشاعر ، وفي هذا غبن لشاعرية الشابي وإجحاف بحقّ الموضوعية ، فالباحث يجد في قصائده شيئاً يجعلها تختلف اختلافاً جذرياً عن قصائد العقاد ، وهذا الشيء هو ، بلا ريب الخيال الخالق أساس الوحدة العضوية، وهو ما تفتقده قصائد العقاد جميعها . وإذا ما توافر لمعظم قصائد الشابي بعض التشذيب فإنها تسمو إلى درجة النموّ العضوي الرفيع المتوافر في أبياتها . من هنا نجد أن ديوانه يكاد يخلو تماماً من التوهم والنظم العقلي الجاف . أما شعره الذي لا يحتاج إلى تشذيب فهو يكاد يساوي ربع قصائده ، وتتوافر فيه البنية العضوية الوظيفية النامية المتماسكة ، ومثالنا على ذلك قصيدته " المساء الحزين " [١٠٨].

وتتألف القصيدة من ثلاثة مقاطع ، في كل مقطع خمسة عشر بيتاً . ينقل إلينا الشاعر في المقطع الأول مساءه النفسي الحزين الذي يخيّم على الأبيات ، مما يؤدّي إلى تفجّر الصور الجديدة واللغة الإيحائية ، وإذا بالمساء يتجسّم مغنياً يعزف على آلته الخرساء التي تنقل إلينا شيئاً مما في شجون بسماته ولوعات صدره ، وإذا بالمساء يطبع قبلاته الصامتات على خدّ الوجود فيعمّ الصمت والحزن عناصر الكون :

أَظَلَّ الْوُجُودَ الْمَسَاءُ الْحَزِينْ ، وَفِي كَفِّهِ مِعْزَفٌ لاَ يُبِينْ
وَفِي ثَغْرِهِ بَسَمَاتُ الشُّجُونِ ، وَفِي طَرْفِهِ حَسَرَاتُ السِّنِينْ
وَفِي صَدْرِهِ لَوْعَةٌ لاَ تَقِرُّ ، وَفِي قَلْبِهِ صَعَقَاتُ الْمَنُونْ
وَقَبَّلَهُ قُبَلاً صَامِتَاتٍ ، كَمَا يَلْثِمُ الْمَوْتُ وَرْدَ الْغُصُونْ
وَأَفْضَى إِلَيْهِ بِوَحْيِ النُّجُومِ ، وَسِرِّ الظَّلاَمِ ، وَلَحْنِ السُّكُونْ
وَأَوْحَى إِلَيْهِ مَزَامِيرَهُ ، فَغَنَّتْ بِهَا فِي الظَّلاَمِ الْحَزُونْ (ص١٦٦)

ويبدو لنا أنّ هذا المقطع يتدفّق في مسارات متعدّدة : مسار الحزن ومسار الصمت ومسار الحيوية والحركة ومسار الثبات ، ففي مسار الحزن تنداح صور " المساء الحزين — بسمات الشجون — حسرات السنين — " ،وفي مسار الصمت صور " المعزف الذي لا يبين — اللوعة التي لا تقرّ — القبل الصامتات " ، وفي مسار الحيوية الألفاظ التالية " الوجود — معزف — ثغر — بسمات — طرف — صدر — قلب — قبل — ورد — غصون — وحي — لحن — مزامير — غناء " ، وفي مسار الثبات " أظلّ — المساء صفات — المنون — الموت — الظلام " .

ولا تتجه هذه المسارات اتجاهاً متوازياً ،وإنما تتشابك وتتفاعل من خلال تجربة داخلية عميقة ، وتصبح الصورة الواحدة حزناً وصمتاً ،حيويةً وموتاً " يلثم الموت ورد الغصون " . ويبدو أنّ مسارات الصمت والحيوية والثبات تخدم كلّها وظيفيّاً مسار الحزن الذي يطغى على المقطع ، فما تزال بقية من الحياة تدفع هذا الموت ، لا إلى أن يقبّل ،ولكن إلى أن يلثم ورد الغصون . ويبدو لنا أنّ هذا الورد ، الذي هو في حال النموّ والحيوية (فوق الغصون) ،يذبل شيئاً فشيئاً من جرّاء لثمة الموت ،وينتقل إليه شيء من الاصفرار والذبول .

وتفجّر تجربته الحارة لغة القصيدة ، فإذا بالألفاظ تنبض بالحيوية والحركة ، فيتغلغل الصدق الروحي في حروفها ، وتصبح أقرب إلى الهمس منها إلى النبر الخطابي . والهمس — كما يرى محمد مندور — " إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد ،وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل ،وإنما هي غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد " .(١٠٩)

وليست هذه الموسيقى الحيوية التي تسحرنا بأجوائها النغمية سوى نتيجة لهذا الهمس الروحي الذي يجعلها نقيّة ،سهلة ، منبثقة من أحواله النفسية ، متلائمة مع تجربته ، فهذه القافية المضاعفة السكون تمتزج بصدق الشاعر وتؤدّي وظيفتين معاً ، فهي تجعل الشاعر يقف عند نهاية كل بيت ليلمّ أطراف حزنه ، ثم يستعدّ لموجة نفسية أخرى منبثقة عمّا قبلها ، وهي تنهي موجة وتبتدئ بموجة . واستطاع الشاعر بحسّه الوجداني أن يحوّل " المتقارب " إلى رنين جنائزي ، نسمع فيه أنفاس

الروح وخفقات الضمير ، وليس الاهتمام بالموسيقى جديدًا على الشابي ؛ فهو الذي يرى أنّ الشعر الرفيع " حياة موسيقية مختارة تعبّر عن نفسها في فنّ من الكلام . والموسيقى حياة موسيقية مختارة ترفرف بألحان مجنّحة في جوّ منغّم موزون " .[١١٠] وتكاد لا تمرّ قصيدة من قصائده إلاّ ويذكر فيها الغناء والصوت واللحن والأنغام وغيرها من الكلمات التي تدل على تعلّقه بالإيقاع والموسيقى . فها هو ذا يخاطب حبيبته التي يجلس معها تحت الغصون فيقول :

وَأَلَذُّ الْحَيَاةَ حِينَ تُغَنِّيـ ـنَ فَأُصْغِي لِصَوْتِكِ الْمَحْزُونِ

وَأَرَى رُوحَكِ الْجَمِيلَةَ عِطْرًا ضَائِعًا فِي حَلَاوَةِ التَّلْحِينِ

قَدْ تَغَنَّيْتِ مُنْذُ حِينٍ بِصَوْتٍ نَاعِمٍ ، حَالِمٍ ، شَجِيٍّ حَنُونِ

نَغَمًا كَالْحَيَاةِ ، عَذْبًا عَمِيقًا فِي حَنَانٍ ، وَرِقَّةٍ ، وَحَنِينِ

فَإِذَا الْكَوْنُ قِطْعَةٌ مِنْ نَشِيدٍ عَلَوِيٍّ ، مُنَغَّمٍ ، مَوْزُونِ [١١١]

وكلّ شيء منغم ، فالحياة والينابيع والنسيم والجمال والقبل عبقرية التلحين ، والسعادة ترقص على لحن عميق رصين ، ويصبح الغاب قيثارة الكون يغنّي لحبّه الميمون .[١١٢] كلّ هذا يجعل موسيقى الشعر ضرورة عند الشابي ، ولكنها ضرورة عضوية نامية لا تصدر إلاّ عن تجربة داخلية توظّف لصالح البناء العضوي . وهذا ما يجعلنا نعتقد أنّ الأنغام الهادئة التي تنساب من معزف المساء هي أنغام عضوية ، وهي تعبّر عن نفسية الشاعر التي وصل بها اليقين النفسي إلى أن تبتسم للشجون وتتحسّر للسنين ؛ فقد هدم كلّ شيء في قاعه النفسي ، حتى إنّ اللوعة لا تقرّ في صدره على الرغم من أنّ صفقات المنون تسكن قلبه الضعيف .

ويستمر المقطع الأول في صوره الإيحائية ولغته الجديدة وموسيقاه الساحرة الهامسة ، ويتدفّق مسار الحزن قويًّا ، فيغمر المسارات الأخرى ، ثم يسلّمنا نموّه العضوي إلى المقطع الثاني .

ويصوّر لنا الشاعر ، في هذا المقطع ، المساء في الريف ؛ فنحسّ حضور الطبيعة الخلّابة ، ويتدفق المقطع من خلال مسارين ، وهما مسار الحزن النفسي ومسار صور السعادة التي تظلّ الريف بروما نتيكية خالصة . وسرعان ما يتداخل المساران ويتفاعلان ؛ فإذا بصور الطبيعة الخلّابة تخدم وظيفة النصّ في إظهار الإحساس الأولي ، وإذا

بالأزهار تنام على العشب لمرأى المساء الحزين الرهيب ، فيصيبها ما في إحساسات الشاعر من حزن وأسى ، وإذا بالشاعر يبرز فرح الطبيعة ليبيّن بوساطته ما في نفسه من ألم ، فقد عاد كلّ إلى أهله إلاّ أمله المستطار الغريب :

أَظَلَّ الْفَضَاءَ جَنَاحُ الْغُـرُوبِ ، فَأَلْقَى عَلَيْهِ جَمَالاً كَئِيبْ ...
فَنَامَتْ عَلَى الْعُشْبِ تِلْكَ الزُّهُـورُ لِمَرْأَى الْمَسَاءِ الْحَزِينِ الرَّهِيبْ
وَآبَتْ طُيُورُ الْفَضَاءِ الْجَمِيـلِ لِأَوْكَارِهَا ، فَرِحَاتِ الْقُلُوبْ
وَقَدْ أَضْرَمَتْ بِأَغَارِيدِهَـا خَيَالَ السَّمَاءِ الْفَسِيحِ الرَّحِيبْ
وَوَلَّى رُعَاةُ السَّوَامِ إِلَى الْحَيِّ م يُزْجُونَهَا فِي صُمَاتِ الْغُرُوبْ
فَتَثْغُو ، حَنِينًا لِحُمْلَانِهَا ، وَتَقْطِفُ زَهْرَ الْمُرُوجِ الْخَصِيبْ
وَهُمْ يُنْشِدُونَ أَهَازِيجَهُـمْ بِصَوْتٍ ، بَهِيجٍ ، فَرُوحٍ ، طَرُوبْ ...
وَأَقْبَلَ كُلٌّ إِلَى أَهْلِـهِ ، سِوَى أَمَلِي الْمُسْتَطَارِ الْغَرِيبْ (ص١٦٧ و ١٦٨)

وتخدم الصور الإيحائية الجديدة في هذا المقطع عضوية النّص ، منها " جناح الغروب ــ الجمال الكئيب ــ أمله المستطار الغريب " . وجاءت بعض صور السعادة تبيّن مدى أسى الشاعر وحزنه ، فطيور الفضاء السعيدة تؤوب إلى أوكارها ، والسوام تحنّ لحملانها ، ونظرات الصبايا تذكّر الرعاة بأناشيد الشباب الذي مضى ، ولكنّها ، في الوقت ذاته ، تذكّر الشاعر بحظّه العاثر وحبّه الذي خطفته الأيام . وهكذا يسلّمه المساء الحزين إلى الليل النفسي في المقطع الثالث ، فقد أظلّ المساء السماء ، وأسكر بالحزن روح الوجود ، وهجع الكون بما فيه ، ولم يبقَ سوى الشاعر يستنطق المساء ويسأله عن مصير ربيعه وشبابه وحبّه الذي مضى ولم يعد ، وهواه الذي كبّلته بناء الظلام وألقيته في ظلام اللحود . ولكنّ المساء يجيبه بشكل يقيني وبلحن جنائزي :

" تَعُودُ الذِّكَارَاتُ ذَاكَ الْهَوَى ، وَلَكِنَّ سِحْرَ الْهَوَى لاَ يَعُـودْ (ص١٦٨)

وأيّة مأساة أعمق من هذه المأساة ؟ وأيّ قنوط أبعد من هذا القنوط ؟ ، فلم تكتفِ الأيام بأن سلبته حبّه ، وإنما تركت له دوام التذكّر ليظل يبحث عن حبه ، لكن دون جدوى . ويظلّ يعاني الغربة الروحية ، ويحاول أن ينسى حزنه ، ولكن ذلك ليس بمستطاع . وينهي الشاعر القصيدة بقوله :

وَلَمَّا طَغَتْ عَصِفَاتُ الْقُنُوطِ ... فَمَادَتْ بِكُلِّ مَكِينٍ ، عَتِيدْ
أَهَبْتُ بِقَلْبِي ، الْهَلُوعِ ، الْجَزُوعِ ، ... وَقَدْ كَانَ مِنْ قَبْلُ جَلْدًا ، شَدِيدْ :
" تَجَلَّدْ ، وَلَا تَسْتَكِنْ لِلَّيَالِي ، ... فَمَا فَازَ إِلَّا الصَّبُورُ الْجَلِيدْ "
" وَلَا تَأْسَ مِنْ حَادِثَاتِ الدُّهُورِ ، ... فَخَلْفَ الدَّيَاجِيرِ فَجْرٌ جَدِيدْ "
" وَلَوْلَا غُيُومُ الشِّتَاءِ الْغِضَابُ ... لَمَا نَضَّدَ الرَّوْضُ تِلْكَ الْوُرُودْ "
" وَلَوْلَا ظَلَامُ الْحَيَاةِ الْعَبُوسُ ... لَمَا نَسَجَ الصُّبْحُ تِلْكَ الْبُرُودْ " (ص ١٦٩ و١٧٠)

ويبدو لنا أنّ الأبيات الثلاثة الأخيرة التي يدعو الشاعر فيها نفسه إلى التجلّد والتصبّر لا تغيّر من نموّ القصيدة العضوي ، لأنّ ذلك من قبيل الوعي الذي يحاول أن يطفىء النار بعوادّ مشتعلة ، فهي قادرة على أن تذكّره بحظّه العاثر ومسائه الحزين .

وهكذا نجد أن الرومانتيكية قد أثّرت تأثيرًا كبيرًا في شاعرية الشابي ، فوجّهت الـ ذاته يستمدّ منها التجربة والصدق ، وإلى الشعر الحقيقي ، فجدّد في موضوعاته ، وخلّصه مما علق به من أدب المناسبات والزخرف اللفظي والصناعات البديعية . وقد قفز الشعر العربي المعاصر قفزة كبيرة في قصائده التي تتوافر في بعضها الوحدة العضوية النامية والخيال الشاعري الخلّاق . وقد عرف في هذه القصائد معاناة النفس ومظاهر الوجود ، وأدرك ، بفطرته ، الوحدة الكلّيّة التي تمّحي فيها الحدود القائمة بين مظاهر الأشياء .

وهذه هي وحدة القصيدة عند الشابي ، وهو ذو منزلة كبيرة في شعرنا المعاصر ؛ فقد استطاع أن يليّن الشكل الشعري ويمهّد للحداثة . وللشابي خصائص تميزه عن غيره من شعراء عصره ، فشعره أقلّ تشذيبًا ولكنه أكثر صدقًا وتجربة .

ومن الشعراء الذين نطمئنّ إلى أن نصنّفهم في مجموعة الشابي شاعرية ووحدة عضوية جبران خليل جبران (١٨٨٣ — ١٩٣١ م) ، وميخائيل نعيمة (١٨٨٩ م — ٠٠٠٠) ، ورشيد أيوب (١٨٧١ — ١٩٤١ م) ، ونسيب عريضة (١٨٨٧ — ١٩٤٦ م) ، وفوزي المعلوف (١٨٩٩ — ١٩٣٠ م) من شعراء المهجر ، وإلياس أبو شبكة (١٩٠٤ — ١٩٤٧ م) وعلي محمود طه المهندس (١٩٠١ — ١٩٤٩ م) ، وإبراهيم ناجي (١٨٩٨ — ١٩٥٣ م) من شعراء الوطن .

وهكذا يصير علينا أن ننتقل إلى علم آخر من الأعلام الذين تتوافر في بعض قصائدهم ، الوحدة العضوية النامية ، وهو الشاعر عبد الباسط الصوفي .

جـ — وحدة القصيدة عند عبد الباسط الصوفي[١١٣] :

يبدو لنا أنّ هذا الشاعر قد أهمل ، على الرغم من أنه قد مضى على وفاته أكثر من عشرين عاماً ، وقد فاز ديوانه " أبيات ريفية " بجائزة مجلة " الآداب " لعام ١٩٦٠[١١٤] م ، وطبعت بقية آثاره الشعرية والنثرية ، ولكنه لم يخصّص بأية دراسة ، وما كتب عنه نتف هنا وهناك ، وأكثرها يتكئ على مقدمة أستاذنا الدكتور إبراهيم الكيلاني للآثار ، حتى إنّ بعض الدراسات الأخيرة تكاد تكون نسخاً لآراء عبد الباسط النثرية ومقدمة الدكتور الكيلاني ، فلا يكلّف الدارس نفسه عناء البحث عن آثار الشاعر المطبوعة.[١١٥]

وتضافرت عوامل كثيرة في تكوين شخصية عبد الباسط الثقافية ، بعضها ما يذكره في " الرسالة الرابعة " إلى حبيبته ، وهو يتحدث لها عن ذكرياته في طبيعة حمص الخضراء ، فيقول : " أذكر لك أنني قضيت في هذه الأماكن أيام طفولتي ومعظم أيام صباي ، وبين يديّ جزء من " الشوقيات " التي كنت أحفظ منها كثيرًا ، أو نسخة " الإنجيل " القديمة الرثّة التي عثرت عليها بين كتب والدي ذات يوم ، أو كتاب أدب أو فلسفة فيما بعد " .[١١٦] وتأثّر بالشاعر الحمصي وصفي القرنفلي ، وكان للمترجمات عن الأوروبية ولا سيما الوجودية الفرنسية منها أثر كبير في شعره وحياته .[١١٧]

هكذا كانت المطالعة بين أحضان الطبيعة وحبّ العزلة والمشاعر الحساسة والاستعداد النفسي للحزن وحب المغامرة من مكونات شخصية عبد الباسط ، ونحن ، على الرغم من أنّه كان يرى أنّ الأدب الرفيع لا يتقيّد بأيّ مذهب أو مدرسة ،[١١٨] نستطيع أن نؤكّد أنه كان رومانتيكيًّا خالصاً وأنه كان يعتزّ — على حد قول أستاذنا الكيلاني — برومانتيكيته ، وقد كان " يريدها صرفاً لا شائبة فيها " .[١١٩]

لكن كيف كان عبد الباسط ينظر إلى الشعر ؟ وهل نعدّه مجدّداً ؟

يؤمن عبد الباسط — على حد قوله — بالتجديد شريطة أن يكون طبيعيًّا ، وللشعر ، عنده ، قواعد وأصول لا يجوز المساس بها ، وهي التي تميّز الشعر عن سائر الفنون ، وعنده أنّ الأمر الطبيعي ، في التجديد ، " أن يتناول التطور والأسلوب ،

والفكرة ، والغرض ، في آن واحد . أمّا أن ننسف الأسس العروضية للشعر فهذا أقرب إلى الهذيان المشوش يلجأ إليه الذين فقدوا الأصالة ".(١٢٠) ويؤكّد ضرورة الموسيقى والترنيم في الشعر حين يقول : " أبرز صفة للشعر أنّه جرس ، يتصل بذلك الجانب المتناغم من نفسية الإنسان ، بهذا المنحى من مناحي ذاته المفعمة التي تؤلّف سيمفونيته كاملة ، ولا يخفى ما يعطي الترنيم من إحساس حيّ إيجابي ".(١٢١)

وما دام الشعر غناء ، فهو يتنبّأ بموت الشعر المرسل ، ويرفض أن يطلق عليه مصطلح " الشعر " ، فيقول : " أما هذا الشعر المرسل فسيموت بأسرع مما يتصورون . إنّ له ضجّة وقتية وبريقًا وقتيًّا سرعان ما يخفت كل شيء ويغيب ، ويبقى الشيء الحق . ليروا ما يشاؤون فيه من إبداع وجدّة وطرافة ، ونحن معهم إلى هنا . ولكن أن يسموه (كذا) شعرًا ، أو أن يعطوه (كذا) صفة الشعر ، فهذا لا نقرّ لهم أبدًا فيه ".(١٢٢)

ويبدو لنا أنه يقصد بالشعر المرسل ما يسمى بـ " شعر التفعيلة " ، وذلك واضح من خلال كلامه على " قصيدة النثر " التي يسمّيها " الشعر المنثور " ، وهو يرفضها رفضا باتًّا ، فيقول : " أما هذا الذي يسمّونه الشعر المنثور ، فهنا الطامة الكبرى . مسكين فنّ الشعر كم حشر فيه من شوائب ! فنحن لم نرضَ للشعر المرسل أن نسميه شعرًا ، وهو أقرب إلى الشعر ، وكلّ ما هنالك فيه تصرّف غير مستحبّ من حيث عدد التفاعيل وانسجامها ، وتحرّر من قيد القافية ، بحيث تطمن هذه الأشياء جميعها في أصالة الشعر الحقّ من حيث هو شعر ، وأين (الشعر المنثور) من هذا ؟ إنّه لغو مراهق يجرّ على الصفحة ألفاظًا لا رابط بينها ، أفرغت من أيّ معنى ".(١٢٣)

ولكننا لو عدنا إلى ديوانه " أبيات ريفية " لوجدنا أنه يتراجع عمليًّا عن آرائه في قصيدة التفعيلة ، فينظم فيها قصائد تعدّ خير ما كتب .(١٢٤) وهو يشدّد على أهمية الشكل الشعري ، فللفظة ، عنده " قيمة كبيرة ، فهي ليست مجرّد حروف ينطق بها ، بل هي كيان قائم بذاته ، له الإيحاء واللون والنغم ، والتفتّح والإطلالة السريعة على ما في الكون والنفس من رموز خالدة . ولا بدّ لهذه اللفظة أن تأخذ مكانها الذي أعدّ لها في سياق البيت لا تنقص ولا تزيد ، تتماسك مع سائر الألفاظ ، وتنبثق من صميم الفكرة والصورة الشعريتين ".(١٢٥)

وهكذا يقترب شيئاً فشيئاً من الوحدة العضوية ،فاللفظة كيان حيّ يستمد وجوده من الإيحاء والنغم والفكرة والصورة . أما الشعر فهو تنظيم موزون للتجربة الداخلية وفوضاها ،ولكنه تنظيم أقرب إلى الصوفية ،" في الشعر تحيا العالم كلّه في لحظات ، وتختزل جميع الحيوات في هنيهات سكرى مفعمة ،وتغنّي الحقائق وترنّم الأفكار ،وتنطلق وراء الأشياء ،وتتفتّح كلّ إمكانية فيك ، فإذا أنت تحبّ وترقص ،أو تخشع خشوعًا عميقًا ، وتبسط جناحيك في الأجواء الرحبة : الشعر يقودك إلى الله ".(١٣٦)

ويدرك عبد الباسط أهمية الوحدة في العمل الفني ،ويحدّد وظيفة النقد من خلالها ،فيقول : " الأثر الفني وحدة كاملة ،لا تستطيع أن تفصل بين مضمونه وشكله ، ولا تستطيع أن تتحكّم فيهما ، بل يأتيان عفو الخاطر بهذا الشكل الموحّد . وعلى هذا يجب أن يقوم النقد الفني الصحيح ، حول هذه الوحدة بالذات ،لا أن يفرز عناصر الأثر الفني . ليس أقتل للأثر الفني من أن تضعه على محكّ التجربة العقلية ، وتعمل فيه جرحًا وتعديلاً ،وتجزئة وتفصيلاً ،مثله في ذلك مثل الوردة تشعر بجمالها على أنها كلّ في اللون ،والرائحة ،والتركيب ، فإذا حاولت أن تفرز هذه العناصر على حدة مات كلّ شيء فيها ".(١٣٧)

وهو ، هنا ، يردّد آراء نزار قباني كما جاءت في مقدمته لـ " طفولة نهد ".(١٣٨)

ويبدو لنا ،بناء على ما مضى وبالنظر إلى الزمان والمكان اللذين عاش فيهما عبد الباسط أنّه لم يطرح آراء جديدة ؛ فزمنه يختلف عن زمن الشابي ومطران والعقاد ،والظروف التي كانت تحيط به مختلفة ؛فقد عاصر بدايات الحداثة ورفض شعر التفعيلة على الرغم من أنه كان شابًّا وشاعرًا أصيلاً فضلاً عن أنه كتب هذه القصيدة في ديوانه " أبيات ريفية " . وآراؤه تعدّ ، في خمسينات هذا القرن ، شيئاً مألوفاً . ولكنّ ذلك كله لا يعني أننا نقلّل من شأن شاعريته ؛فهو من القلائل الذين أخلصوا للشعر ،وعاشوه بصدق وعفوية . وقدّم الصوفي ، على الرغم من قصر عمره ، إنتاجاً غزيرًا متميّزًا ،ولذلك هو جدير بأن يدرس .

موضوعات شعره :

ثمّة أسباب عديدة تجعلنا نطمئن إلى رومانتيكية عبد الباسط . أهمّها خلو ديوانه من شعر المناسبات . ومنها أنه لم يكن متلائماً مع مجتمعه كلّ التلاؤم ، فقد

كان متبرّماً ،كثير الشكاية ،وهذا ما يفسّر لنا انطواءه على نفسه ،فقد عاش " في محيطه الضيق عيشة انطوائية يحاول عبثاً التغلّب على ثقله المطبق عليه ،محيط يثير فيه الملل والتشاؤم والكآبة السوداء تغلّفها صور الموت والفناء . "[١٢٩] ومل حياة مجتمعه حيث الصدأ يعلو النفوس الموهوبة ، وكلّ شيء فيها يدعو إلى الرتوب والتكرار وضياع الفرد وخيبته ،فقال ،في " الرسالة السابعة " إلى حبيبته : " ليس هذا عالمي الذي أبحث عنه ... إنني غريب .. غريب ، ياصديقتي ، خير لي أن أنتحر بسرعة ، من أن أنتحر ببطء وأدفن حيّاً في أحشاء هذه المقاهي والحانات . " [١٣٠]

وكان عبد الباسط يبحث في مجتمعه عن صورة مجتمع مثالي استقاها من ذاته ، ولما لم يجد هذه الصورة وسط هذا الزحام شعر بغربته وخيبته معاً ، يقول . " إنّ مشكلة الإنسان ياصديقتي في هذه البقعة من خريطة العالم ،أنه مفجوع بإنسانيته قبل كلّ شيء" .[١٣١] وهذا ما أدى إلى تضخّم الذات عنده ، فراح يستقي منها مبادئه ومثله ، حتى باتت مركزاً للعالم كلّه ومعلّماً روحيّاً له ، فآمن بما تمليه عليه ذاته ،وأسم بغيرها ، مما أدّى إلى انطوائه الشديد وخيبة آماله ، فقرّر الانتحار .

أما أهم ما في رومانتيكيته فهي موضوعاته الشعرية . وأهمّها الحبّ والإنسانية والثورة وقصائد الغربة والسأم والضياع والموت .

الحب في شعره :

كان الحبّ أول ما يشغل هذا الشاعر الرومانتيكي ،فقد أحبّ الحياة بمثالية مطلقة ،وأحبّ المرأة ، بل عبدها : " كم أحبك ، ياليلى ،هذا الحبّ الذي يسمّيه المراهقون جنوناً وعبادة ،ويسميه الكبار حبّاً يطغى على كلّ شيء " .[١٣٢] وهو مثالي في حبه ،فليس في أدبه سوى امرأة واحدة ،وهي في رسائله ،[١٣٣] وفي شعره الغزلي .[١٣٤] ومن سوء حظه أنّ هذه المرأة كانت تختلف دينيّاً عنه ،مما وضع العراقيل أمام حبّهما في مجتمع محافظ ،[١٣٥] وكانت تملأ قصائده الغزلية غبطة وحبوراً ، فيعيش حال الامتلاء الروحي ،وتغدو القصيدة نبضاً وحيوية ونغماً ينتشر في الآفاق ، يحمل معه أريج محبته وصدق شعوره ،فليست الأماني سوى رقصة في خدّي حبيبته ،وليس الصبح سوى ضحكة في مآقيها :

أَلْمُنَى تَرْقُصُ فِي خَدَّيْكِ .. وَالْأَطْيَابُ تَنْضَحْ
فَاضْحَكِي لِلصُّبْحِ يَجْرِي فِي مَآقِينَا .. فَيَصْدَحْ (١٣٦)

وتمثّل الانثى ــ كما هي عند الشابي ــ خلاصه الوحيد من آلام الواقع ومنغصاته، فهي قادرة، بضحكة منها، أن تحوّل مآسيه إلى أفراح :

اغْرُسِي، فِي وَاحَةِ الْعُمْرِ، وُرُودًا تَتَفَتَّحْ
وَانْسُلِي، مِنْ مِئْزَرِ اللَّيْلِ، خُيُوطَ الْفَجْرِ تَسْرَحْ
وَاضْحَكِي لِي، وَاضْحَكِي .. حَتَّى أَرَى الْآلَامَ تَفْرَحْ (١٣٧)

وليست الانثى، عنده، سوى صورة عن عالم أسطوري مثالي ؛ فهي مبعث السعادة ومصدر الفرح الابدي . أما عالمها فهو عالم العطور والشذا والانغام والالوان . إنّه عالم الربيع والاحلام والاماني . وكلّ ما فيها ساحر وجميل :

دَعَوْتُكِ، وَانْتَهَتْ بِالطُّيُوبِ لَهَاتِي، وَبُرْعَمَ فِيهَا الْوَتَرْ
وَقَلْبُكِ، فِي حُضْنِ أُرْجُوحَةٍ يَشُدُّ إِلَيْهِ خُيُوطَ الْقَمَرْ
فَفِي نَجْمَةٍ، يَسْتَرِيحُ مَدَاهُ وَفِي غَيْمَةٍ، يَتَرَامَى صُوَرْ
وَقَلْبِي .. كَحُلْمِ الْحَيَاةِ الطَّوِيلِ كَأُسْطُورَةٍ، فِي ضَمِيرِ الْقَدَرْ
تَمَطَّتْ عَلَيْهِ ظِلَالُ الْمَسَاءِ وَمَاجَتْ بِهِ نَسَمَاتُ السَّحَرْ (١٣٨)

أما الغريزة فهي نادرة الحضور في غزله . وإذا ما ظهرت فهي تبدو وراء برقع من الحياء الشديد، كضجيج العروق ولهيبها الذي سرعان ما يزول أمام طهره المثالي ورؤاه الرومانتيكية .

أُحِبُّكِ .. حَتَّى تَضِجَّ الْعُرُوقُ وَتَسْرِي لَهِيبًا كَلَفْحِ الشَّفَقْ
أُحِبُّكِ .. فِي كُلِّ حُلْمٍ يَطِيرُ يَلُفُّ دُرُوبِي .. إِذَا مَا انْطَلَقْ
أُحِبُّكِ .. طُهْرًا عَبِقَ الرِّدَاءْ يَمُوتُ عَلَيْهِ هَجِيرُ الشَّبَقْ
أُحِبُّكِ .. مِلْءَ التَّنَاهِي رُؤًى تَكَسَّرَ فِيهَا السَّنَا .. وَاحْتَرَقْ (١٣٩)

ويظل حضور الجسد قليلاً حتّى في نثره ؛ فهو يقول في "الرسالة السابعة" إلى حبيبته : "أجل ! المرأة جسد، وحسّ، ولذّة ولكنها إلى جانب ذلك، وفوق كلّ شيء .. جمال وروح .. قطعة من نور .. حافز عميق للشعور بعظمة الحياة." (١٤٠)

وعبد الباسط، في غزله، شغوف بجمالية الكلمة، ينحتها ويتعبّدها ويهمس

في عالم مثالي صوفي غريب ، وهو ملمّ بأسرار الجمال ، يقبض على بعضها في مثل قوله :

عَلَى الصُّبْحِ ، عُرْيَانَةً ، سَرَّحَتْ ... جُفُونُكِ طِيبَ الْهَوَى ، فَانْعَقَدْ
وَفِي الصَّدْرِ عُمْقٌ ، يَغُضُّ الظِّلَالَ ... وَفِي الْوَهْمِ ، طَيْفُ شُحُوبٍ رَقَدْ
عَوَالِمُ ، عَفْوَ الْمَدَى ، أُطْلِقَتْ ... مِنَ الرُّوحِ تَهْمِي .. فَيَهْوِي الْجَسَدْ
عَوَالِمُ — يَالَحَدُودِ الزَّمَانِ — ... تَلُمُّ السِّنِينَ ، وَتَطْوِي الأَبَدْ (١٤١)

ويلاحظ على قصائده الغزلية القصر والصدق والفرح السريع بلقاء المرأة المثالية التي سرعان ما كان يلاحقه إحساس بالخيبة في نوالها مما يضفي على هذه القصائد شيئًا من الألم الرومانتيكي .

الإنسانية في شعره :

يتكئ عبد الباسط ، في دعوته إلى الإنسانية ، على شعور ذاتي صوفي ينصرف ، أحيانًا ، إلى تمجيد قوة شعبه ، ويرسم ، أحيانًا ، صورة لمدينته المثالية . ونراه في تمجيده للقوة الإنسانية ، يتوق إلى الحرية والحبّ والحياة ، ويؤمن بالأرض والإنسان ، ويثور على الطغيان والظلم في مثل قوله :

آمَنْتُ بِالشَّمْسِ الَّتِي انْدَفَعَتْ ... مِنْ كُلِّ نَافِذَةٍ لِتَغْمُرَنِي
آمَنْتُ بِالأَرْضِ الَّتِي فَتَحَتْ ... أَعْمَاقَهَا الْخَرْسَاءَ تُطْعِمُنِي
آمَنْتُ بِالإِنْسَانِ مُنْطَلِقًا ... لَمْ يَبْقَ فِي دَرْبِي عَلَى وَثَنِ (١٤٢)

وهو يمجّد القوة في الشعوب المناضلة ، التي تبحث عن السلام والحبّ ، فيصف لنا ، مثلًا ، الشعوب الإفريقية التي تعزف موسيقى الحبّ والجنون والصخب ، وترقص كلّها لتزحزح عن كاهلها جدران العبودية والذلّ ، وتغتسل في سيول النار ، وتستعدّ ، على قرع الطبول ، إلى أن تجتاز جسر العبور الإنساني تجاه الوجود :

تَمْ تَمْ
إِفْرِيقْيَا نَغَمٌ
حُبٌّ ، وَرَقْصٌ ، وَجُنُونْ
وَتَقْرَعُ الطُّبُولُ ، لِلطُّبُولْ
سَمْرَاءُ ، كَالْعَاصِفَةِ الرَّمْلِيَّهْ
فِي جَوْفِهَا ، تُجَلْجِلُ الأُغْنِيَّهْ :

إِفْرِيقِيَا ، يَاصَرْخَةَ الْحُرِّيَّهْ
وَارْتَجَّتِ الْغَابَاتُ ، وَالْحُقُولْ
(مَاوْمَاوْ) أَحْقَادُ بِدَائِيِّينَ بَرْبَرِيَّهْ !!
لَنْ يَشْرَبَ (الْأَسْيَادُ) مِنْ دِمَائِنَا الزِّنْجِيَّهْ
وَفَارَتِ الْأَكُفُّ تَرْتَمِي ، عَلَى الطُّبُولْ (١٤٣)

ويميّز ، في تمجيده للقوة ، بين شعب يستخدمها للوصول إلى حريته ، وشعب يعبد القوة ليسلب بوساطتها حريات الشعوب الضعيفة ؛ فيستنكر حضارة الرجل الأبيض الممثّلة في " جوني " في قصيدته " رعاة البقر " ، وهي حضارة الجريمة وقوة الظالم التي توزعت في أنحاء الأرض ، تشرب دماء الشعوب وتسلب خيراتها ، فها هو ذا " جوني " في إفريقيا :

" جُونِي " ، رَحِيبُ الْمِفْلَتَيْنِ ، مُجَمَّعُ الشَّفَتَيْنِ ، أَشْقَرْ
وَبِحِضْنِهِ شَيْءٌ مُعَرَّى
زِنْجِيَّةٌ تَصْطَكُّ ذُعْرًا
جَسَدٌ ، بِلَوْنِ الْفَحْمِ ، يَقْطُرُ لَذَّةً ، وَيَضُوعُ سُكْرْ
وَبِقُبَّةِ الْأَبْنُوسِ ، كَالْبِلَّوْرِ ، نَهْدٌ قَدْ تَكَوَّرْ
يَازَوْجَهَا ، بِالْغُصْنِ مَشْنُوقًا ، إِلَهُ الْأَرْضِ أَبْيَضْ
مَنْ أَنْتَ . . ؟ أَنْتَ الْجُرْحُ ، أَسْوَدْ
وَالطَّوْقُ ، وَالْأَلَمُ الْمُشَرَّدْ (١٤٤)

ولا يتغيّر موقفه من التقدّم العلمي ، فنراه يهاجم حضارة الأقمار الصناعية ، في قصيدته " سبوتنيك " ويسخر منها مادامت ترفع آلهة الحديد :

وَيَنْشَقُّ فِي قَلْبِ " مُوسْكُو "
هُتَافٌ ، وَيَصْخَبُ عِيدْ :
" عَمَالِقَةٌ نَحْنُ " نَرْفَعُ
آلِهَةً ، مِنْ حَدِيدْ (١٤٥)

من هنا يتوصل إلى رسم صورة لمدينة مثالية يحلم بتحقيقها . إنها شبيهة بغاب جبران والشابي ، أو الطبيعة الساحرة عند الرومانتيكيين في الغرب . هي مدينة

السلام والحب والأمن والطمأنينة ، مدينة الأفياء والأضواء والورود ، وهي المدينة التي لا تنتج السلاح المدمّر ولا تستخدمه ، ولكنّها ، في الوقت ذاته ، مدينة العدل والحرية والإخاء ، فيها وداعة الشرق وحبّه وبراءة الأطفال وقدسية المثل العليا .

مَدِينَتِي لَا تَمْلِكُ الذَّرَّهْ · مَدِينَتِي .. طَيِّبَةٌ حُرَّهْ
لَا تَصْلُبُ الْإِنْسَانَ فِي آلَةٍ · أَوْ تَضَعُ الْأَحْقَادَ فِي فِكْرَهْ
مَدِينَتِي نَبْضَةُ قِيثَارَةٍ · حِينًا، وَحِينًا ضِحْكَةٌ ثَرَّهْ
قَدِيمَةٌ كَالْحُبِّ ، مِيلَادُهَا · لَمَّا صَحَا دَرْبُ الْهَوَى مَرَّهْ(١٤٦)

وهكذا يقف موقفًا سلبيًّا من المدينة الصناعية الحديثة . إنه موقف الرومانتيكيين الغربيين ذاته من المدينة المعاصرة . وهكذا يسيل النغم الرومانتيكي بلا تكلّف ولا تعقيد ، صادرًا عن نفس صادقة ، مما يؤكّد ثقة الشاعر بما يحسّه . إنها مدينة الأحلام النفسيّة التي يتوق إلى تحقيقها . ولكنها ، بلا شكّ ، مدينة لا وجود لها في عالم الواقع ، وهي شبيهة بغاب الشابي الذي يخلو من الثعالب والذئاب والسموم ، أو غاب جبران الذي لا موت فيه ولا قبور . إنها مدينة صنعتها أحلام الذات الشاعرة ، وهي مستحيلة التحقيق وسط عالم الجريمة ، عالم " رعاة البقر " الذي وصفه عبد الباسط ذاته .

شعره في الثورة والقومية :

والشاعر الرومانتيكي ثائر بطبعه متصلّب برأيه ، تتحكّم به العاطفة ، فيصدر ، في أحيان كثيرة ، عن ذات يشوبها القلق والانفعال ، وتتقدّسها الأهواء والنوازع . وتتضخّم الذات ، في بعض قصائد عبد الباسط ، فلا نرى ما وراءها . ويسوقه الانفعال ، أحيانًا ، إلى أن يؤمن بأنّ كلّ ما يراه متخلّف ، ولذلك يحمل — كما صنع الشابي من قبله — فأسه ليهوي بها على الجذوع الفانيات :

لَوَّحَ الْفَجْرُ ، فَهَلْ تَرْقُدُ أَعْمَاقُ حَيَاتِي ؟
ثَائِرٌ ، أَحْمِلُ فَأْسِي ، لِلْجُذُوعِ الْفَانِيَاتِ
كَافِرٌ بِالْمَجْدِ ، بِالدُّنْيَا ، بِأَسْرَارِ الْمَمَاتِ
جَاحِدٌ ، لَكِنَّ بِي صَمْتَ اللَّيَالِي الْهَاجِعَاتِ(١٤٧)

ويدفعه تضخّم الذات إلى أن يرى ، في غفلة من وعيه ، أنّ أبناء شعبه ليس



أكثر من عبيد تحلم بالكبرياء ، أو قطيع تحركه إصبع مجهولة :

وَنَحْنُ . . وَمَنْ نَحْنُ ؟ . . لاَ جَبْهَةٌ تُضِيءُ ، وَلاَ خَاطِرٌ يَلْمَعُ
عَبِيدٌ وَنَحْلُمُ بِالْكِبْرِيَاءِ قَطِيعٌ تُحَرِّكُنَا إِصْبَعُ
وَيَأْمُرُنَا السَّيِّدُ الْمُسْتَبِدُّ فَنَرْكَعُ ، بِالسَّوْطِ ، مَا نَرْكَعُ (١٤٨)

ولا يكمن الأمر في هذا التشاؤم الكلّيّ ، أو في هذه الصورة الزريّة التي يرسم فيها شعبه ، ولكنه يكمن في التناقض الظاهر في رؤيا الشاعر ، فهو ، في قصائد أخرى ، يمجّد ، بشعبه ذاته ، الطغاة والمستعمرين ، ويصبح هذا الشعب مصدراً لتفاؤله وأمله بعد أن كان مصدراً لتشاؤمه ويأسه . يقول مخاطباً المستعمرين :

يَقُولُونَ : مَزَّقَ الاَمَّةُ وَمِنْ رِزْقِ ، صَاغَ أَكْبَادَهُ
قَطِيعٌ . . أَيَغْلِبُ هَذَا الْقَطِيعُ يَقُودُ ، إِلَى الذَّبْحِ ، مَنْ قَادَهُ !؟
أَعَبْدٌ ، يُزِيحُ ظَلاَمَ الْقُرُونِ وَيَلْطِمُ كَفَّاهُ جَلاَّدَهُ !؟
أَيَأْبَقُ ، مَنْ كَانَ ، فِي طَوْقِهِ يُقَدِّمُ ، لِلسَّوْطِ ، أَجْسَادَهُ !!
هُوَ الشَّعْبُ ، يَهْزَأُ بِالْمُسْتَحِيلِ وَتَبْنِي الْبُطُولاَتُ أَمْجَادَهُ (١٤٩)

ويقول في قصيدة أخرى :

شَعْبِي مَلاَيِينٌ إِذَا انْطَلَقَتْ يَتَفَجَّرُ التَّارِيخُ مِنْ وَطَنِي (١٥٠)

وهذا يعود ، فيما يبدو لنا ، إلى تراجع هذه الذات عن تضخّمها المرضي في معظم قصائده القومية . ومنها قصيدته " رسائل من جميلة " التي يندفع فيها غاضباً حاقداً لتعذيب الأنثى الثائرة من قبل الفراصنة ، وبخاصة حين كانوا يطفئون سجائرهم على ثدييها ، فيلمح حريه وطنه في مقصلة الطغاة ، ويمتدّ غضبه ، حين يرى جميلة أشلاء ، فيدعو إلى مبدأ القوة وشريعة الغاب :

جَمِيلَةُ ، يَا إِلَهِي ! بَعْضُ أَشْلاَءٍ ، وَجِلْبَابِ
لِمَاذَا ، يَا إِلَهِي ! لَمْ تَكُنْ لِي شِرْعَةُ الْغَابِ
فَأَنْشُبَ مِخْلَبِي ، وَأُمَزِّقَ الدُّنْيَا ، بِنَصْحَابِي ؟
لِمَاذَا لَمْ أَكُنْ أَفْعَى ، وَلِي سُمِّي ، وَلِي نَابِي ؟ (١٥١)

وهكذا تعود إلى الغاب صورته الواقعية ، فهو موطن الأفاعي والسموم ، وهو المكان الذي لا حقّ فيه إلاّ للأقوياء . لذلك يرى في " جميلة " تحدياً للموت والفناء والعدم ، فهي حية في قوة شعبها ، مستمرة في وجوده ، فتصبح ، باستشهادها ، جداثل

الله شقراء والشمس تعيد نورها إلى الشرق ، وينهمر الضوء فوق هجعة السفوح :

وَتَرَامَتْ جَدَائِلُ اللَّهِ شَقْرَاءَ ، وَأَهْوَى مِنْ رِيشَةِ اللَّهِ ظِـــلُّ
وَأَطَلَّتْ ، مِنْ فَجْوَةِ الشَّرْقِ ، أَسْرَابُ شُعَاعٍ ، وَغَاصَ ، لِلشَّمْسِ نَصْلُ
وَعَلَى هَجْعَةِ السُّفُوحِ ، تَلَوَّى نَهْرُ ضَوْءٍ ، وَبَاكَرَ الزَّهْرَ نَحْـلُ
وَبَعِيدًا ، تَفِرُّ مِنْ زَبَدِ الْفَجْرِ ، سَوَاقٍ وَجَدْوَلٌ يَتَدَفَّـــــقْ .. (١٥٢)

رؤى متفائلة واقعية ، ولكنّها جاءت ممتزجة بصور الطبيعة الرومانتيكية المثالية .
هذا هو الصوفي ثائر رومانتيكي حتى في قصائده القومية .

قصائد الغربة والسأم والضياع والموت :
=====================

إنّ مثالية عبد الباسط أوصلته إلى الشوق الصوفي ، فأحبّ الحياة بشغف عاشق ولهان ، وتصوّرها خالية من العيوب والأحزان ، فأخذ يتوق إلى تحقيق ما في أعماقـــه من نور وأعراس ومثال :

شَوْقٌ بِأَعْمَاقِي ، وَفِي مُقْلَتِـــي ... وَفِي لَيَالِي جُرْحِيَ الْمُثْقَـــلِ
شَوْقٌ إِلَى الْفَجْرِ وَأَعْرَاسِـــهِ ، ... إِلَى الْمُرُوجِ الْخُضْرِ ، وَالسُّنْبُلِ
إِلَى الرَّوَابِي ، ضَاحِكَاتِ السَّنَا ... قَشِيبَةٍ كَالْبُرْعُمِ الْأَوَّلِ
شَوْقٌ إِلَى الضَّوْءِ ، وَأَمْوَاجِـهِ ، ... يَزْخَرُ بِالْوَهَـجِ عَلَى الْجَدْوَلِ
بِي لَهْفَةٌ ، بِي ظَمَأٌ كَافِـــرٌ ... وَأَرْتَمِي ، رِيًّا ، عَلَى الْمَنْهَلِ (١٥٣)

ولما ارتطم هذا الشوق المثالي بجدران الواقع ، واستحال تحقيقه ، استسلــم الشاعر للحزن النفسي العميق الذي يسمّيه بسام ساعي الحزن المرضي ، (١٥٤) وتحول هــذا الحزن ، نتيجة لصدق تجربة الشاعر ورؤاه ، إلى شبح نفسي غريب يعزف للشاعـــر ، بعينين مطفأتين وذهول قديم ، أغاني الفراغ والنفس المتعبة ، نجد ذلك في مثـــل قولـــه :

وَرَاءَ الْمَوَاكِبِ ، تَنْسَلُ ، يَا حُزْنُ ، مِثْلَ الشَّـــبَحْ
بِقِيثَارَةٍ ، وَذُهُولٍ قَدِيمٍ ، وَحُلْــمٍ نَضَــــــحْ
بِعَيْنَيْنِ خَابِيَتَيْنِ ، سِرَاجُهُمَا دُونَ زَيْــــــتْ
تَدُورَانِ فِي حُفْرَتَيْ ظُلْمَةٍ ، مِنْ مَتَاهٍ وَصَـــــوْتْ .. (١٥٥)

وبدأ هذا الحزن النفسي يجد متسعاً في ضمير الشاعر ، فبات لا يرى في مجتمعه سوى الضوضاء والعطالة والكسل والعبثية والفراغ :

ضَوْضَاءُ ، تَغْرَقُ فِي ضَوْضَـاءْ
وَتَغُطُّ ، بِغَفْوَتِهَا ، الأَشْـيَاءْ
كَسَلٌ ، يَتَمَطَّى ، مِنْ سَـأَمْ
وَفَرَاغٌ ، يَخْتَطِفُ الأَضْـوَاءْ
وَنِصَالٌ ، تَرْقُصُ ، جَائِعَـةً
وَالْعَالَمُ مَصْلُوبٌ : أَشْـلَاءْ
تَتَسَكَّعُ أَشْبَاحٌ جَوْفَـاءْ
وَلَقَاقَـةُ تَبْغٍ ، تَحْتَـرِقُ (١٥٦)

وأخذت هذه النفس ، بما فيها من حساسية شفّافة ، تجسّم عيوب الآخرين وتضخّمها ، فعاشت في صراع مستمر بين ما هو مثالي تطمح إلى تحقيقه وما هو واقع تعيشه وتحياه وتدركه . وأخذ الشاعر ، من خلال هذا الصراع ، يتساءل عن معنى وجوده وعن مكانه وسط هذا الزحام :

أَيْنَ مَكَانِي ؟ لَا تَقُولُوا : غَرِيبٌ ... يَفْرُشُ لِلْوَهْمِ نَسِيجَ الـدُّرُوبْ
قَلْبٌ ، عَلَى نَبْضَاتِهِ ، مُوصَـدٌ ... وَنَظْرَةٌ ، ضَلَّتْ وَرَاءَ الْغُيُوبْ (١٥٧)

وبدأت ، من هذه الأسئلة الملحّة ، مأساته . وابتدأ ينفر شيئاً فشيئاً من مجتمعه وينحاز إلى مثاله النفسي الذي صنعه ورعاه ، فأدّى به ذلك إلى الغربة الروحية ، فانطوى على ذاته وانقطع آخر خيط كان يربطه بواقعه :

غَرِيبٌ ، أُحِسُّ اخْتِنَاقَ النَّسِيمِ ... لُهَاثَ رَفِيفٍ ، عَلَى مِزْهَـرِ
مَعَ اللَّيْلِ ، فِي عَوْدَةِ الذِّكْرَيَاتِ ... مَعَ الرِّيحِ ، وَالدَّرْبِ ، وَالسَّمَرِ
مَعَ الْجُرْحِ ، أَغْسِلُ أَحْقَـادَهُ ... وَأَجْلُوهُ ، بِالْحُلْمِ الأَنْضَـرِ
غَرِيبٌ ، أُمَزِّقُ صَدْرَ الْقُنُوطِ ... وَأَعْبِسُ ، فِي وَجْهِهِ الأَغْبَـرِ (١٥٨)

وهكذا وصل الشاعر إلى الطريق المسدود ، إلى شاطئ الضياع النفسي ، فعاش حياة العزلة والرعب ، وذاق مرارة الخيبة والإخفاق ، وأدرك معنى الفراغ وعدم جدوى السؤال وعبثية الحياة :

أَيْنَ ؟ لَا أَيْنَ ، كُلَّمَا قُلْتُ أَيْنَ انْـ ـسَهَدَّ قَلْبِي . . وَأَسْبَلَتْ مُقْلَتَايَـا
فِي سُكُونِ اللَّاشَيْءِ نَمْضِي وَنَفْنَى فَإِذَا نَحْنُ ، فِي الْوُجُودِ ، بَقَايَا (١٥٩)

وربما كان لهذا الضياع النفسي سبب في أن يقول أحد الدارسين عن عبد الباسط "إنّ الشاعر ولد ضائعاً ومات ضائعاً" (١٦٠). وقد "كان ينشد الانطلاق وكان الانطلاق نفسه السبب في جلب المتاعب له، وكان ينشد الاستقرار ولكنه سرعان ما يملّ ذلك" (١٦١). ومما زاد في ضياعه ومأساته أنه فقد في أثناء ضياعه، كلّ شيء حتى حبيبته التي باتت تنكره، فيقول على لسانها مخاطباً ضياعه النفسي:

مَنْ أَنْتَ ؟! ذَاكَ الشَّارِدُ الْهَيْمَانُ ، تَطْوِي الْعُمْرَ ظِلَّا
مَنْ أَنْتَ ؟! صَوْتٌ شَاحِبُ النَّبَرَاتِ ، مَجْهُولٌ أَطَلَّا
عَيْنَانِ غَائِرَتَانِ حَدَّقَتَا ، وَمَاضٍ قَدْ تَوَلَّى
شَبَحٌ . . يَمُرُّ عَلَى الْوُجُودِ ، يُدَاعِبُ الزَّمَنَ الْمُمِلَّا (١٦٢)

وكل هذا أدّى به إلى الضياع الكامل والخيبة المؤكّدة والفراغ الروحي، فأخذ يطلق صيحات اليأس الأخيرة، وهو لا يريد بها سوى التعبير عن مأساته وهول ما يشاهده:

أَنَا . . يَارِمَالُ ، عَلَى التُّرَابِ ، أَجُوبُ أَعْمَاقِي الْبَعِيدَةْ
أَنَا . . فِي سَحِيقِ الْوَهْمِ ، أَنْتَزِعُ الْمَدَى صُوَرًا شَرِيدَةْ
وَأَطِيرُ مَفْجُوعَ الْقَرَارِ ، وَأَنْثَنِي فِي النَّفْسِ ظِلَّا
فِي الْمُنْتَهَى ، فِي الْقَبْرِ ، فِي الْأَلَمِ الدَّفِينِ ، أَعِيشُ طِفْلَا (١٦٣)

ولم يبقَ أمامه بعد كلّ هذه التجارب، سوى الموت، ملاذه الوحيد الذي بات يراه منقذاً مما آل إليه، وليس لتجربة الموت والرفض والانسحاق الشامل، عند الصوفي، سوى تأويل واحد، هو "مواجهة العدم والفراغ العام بكلّ جرأة وذهول وتجرّد وتوتّر إنساني حادّ في ممارسة إبداعية إطلاقية مغامرة" (١٦٤). ويبدأ الموت يلحّ على مواجهة الشاعر وكان الشاعر يستعدّ لملاقاته:

رَجْفَةٌ بَيْنَ حَنَايَا الْقَبْرِ ، فَلْأُرْسِلْ صَلَاتِي
وَلْأُسِرْ ، كَالْحُلُمِ الْغَارِبِ ، وَلْأَطْوِ حَيَاتِي
أَذْرَعُ الْمَجْهُولَ ، وَاهِي الْخَطْوِ ، دَامِي الْبَسَمَاتِ

ذَاكَ صَوْتٌ ،مِنْ خَفقِ الْغَيْب ،مِنْ أَعْمَاقِ ذَاتِي
خَضَّبَ اللَّحْنَ ، عَلَى ثَغْرِي ، وَأَدْمَى نَغَمَاتِي (١٦٥)

وأدّت هذه المأساة النفسية ،أخيراً ، بعبد الباسط إلى الانتحار الذي كان بمثابة رصاصة الخلاص .

هذه هي أهم الموضوعات في شعر عبد الباسط ،وهي ، كما رأينا ، موضوعات رومانتيكية تهتمّ بالذات الشاعرة ، وتصدر عن صدق التجربة والمعاناة النفسية ، ممّا ساعد على نمو القصيدة نمّواً داخليّاً ،فتوافر ،في كثير من قصائده ، البناء العضوي .

الوحدة العضوية عند عبد الباسط الصوفي :

يحط إحسان عباس على شاعرية عبد الباسط من خلال ديوانه " أبيات ريفية " ، فيرى أن الجائزة الشعرية " تعطى في الغالب تقديراً للجودة النسبية ، غير أن الديوان — من حيث هو — يمثل تجربة فجّة غاية في ذلك ،وقد أعجبتني كلمة " أبيات " التي يحملها عنوان الديوان ،لأني لم أجد القصيدة الواحدة فيه إلّا مجموعة أبيات بل أزيد فأقول : إنّ البيت نفسه قد يتمّ قبل نهايته ويجيء ثلثه أو ربعه أو ماشئت من أجزائه على نحو صارخ من التعسّف . وفي " أبيات ريفية " فقدان للصلة العميقة بين المنطوق ونفس الشاعر ، وفيه — كما أشرت فجاجة في التجربة ، وخير مثل على ذلك أن تجد شاعراً يؤمن بالإنسان وكفاحه ثم يهجو العقل الإنساني المتمثّل في " سبوتنك " ولو كان المرحوم الصوفي يدرك موضعه (كإنسان) من تجارب الحضارة العلمية الراهنة لما حمّل التقدم العلمي جريرة التراجع الأخلاقي . . . البناء الفكري كلّه مهزوز مترنّح ،وقصائد الصوفي — إن صح أن نسمّيها كذلك صورة لإخفاق الشعر ، وصيحات لفظية محشودة دون إدراك للعلاقات " . (١٦٦)

يحطّ عباس من شاعرية الصوفي من خلال أمرين ،الأول أنّ تجربته الشعرية فجّة لأنّ البناء الفكري في " أبيات ريفية " مهزوز ، ودليله أنّ الصوفي يدعو إلى الإنسانية في بعض قصائده ،ويرفض حضارة القرن العشرين المتمثلة في " حضارة الصواريخ " من خلال قصيدة " سبوتنيك " . والثاني تفكّك قصائده .

ويبدو لنا أنّ رفض الصوفي لـ " حضارة الصواريخ " لا يتعارض مع معتقده الإنساني ؛

فالمعلوم أنّ إنسانيته تصدر عن إيمانه بحقّ الانسان العربي الذي قهرته حضارة القرن العشرين ذاتها بالحياة والحرية ، وهذا واضح من خلال قصائد الديوان . ثم إننا لانجد ضيرًا على شاعرية عبد الباسط ، حين يرفض هذه الحضارة ؛ فـ "إيليوت" مثلاً ، رفض حضارة الغرب في القرن العشرين وحمّلها تبعة تدمير أوروبة في حربين عالميتين ، وهو ، مع ذلك ، من أبرز شعراء الحداثة في القرن العشرين . كذلك لا يجوز لنا أن نحاسب الشاعر على أفكاره ومعتقداته أو تناقض آرائه بين قصيدة وأخرى ؛ فليس الشاعر فيلسوفاً أو حكيماً ، وقد يخالف معتقداتنا ويظل ، مع ذلك ، شاعراً كبيراً . ويظلّ لكلّ قصيدة تجربة خاصة وحال خاصة يعيشها الشاعر ، وهي تختلف في قليل أو كثير عن الحالات الأخرى التي يعيشها في قصائد أخرى . وعلينا ألا ننسى أنّ البناء الفكري جزء من التجربة الشعرية والجزء لا يعني " الكل " في أية حال من الأحوال .

أما من حيث حكمه بتفكك قصائده وأبياتها ، فهذا رأي نظري متعجّل ، لم يصدر عن أية دراسة لأية قصيدة . ومن هنا نذهب إلى رأي الدكتور إبراهيم الكيلاني الذي يشيد بشاعرية الصوفي ، وبتماسك قصائده ، فيقول : " إنّ عبد الباسط شاعر غنائي وجداني ، أجاد التعبير عن عواطفه وانفعالاته الذاتية في مختلف تطوراتها وتموجاتها .. وهكذا فإنّ عبد الباسط لم يفقد حتى بعد تجاوزه فورة العشرين من عمره تلك الرعشة العصبية ، أساس كلّ شاعرية تتحرّك في أعماق النفس والوجدان فتثير الصور والخيالات والعواطف والأفكار ، وهذا سرّ التألق والوحدة والتماسك والتشابه الظاهري في شعره منذ البداية حتى النهاية ." (١٦٧)

ولمحمد مندور رأي في شاعرية الصوفي . يسرد لنا أحد الكتاب لقاء جرى بين الصوفي ومندور الذي طلب من الشاعر أن يسمعه بعض شعره ، وهمس مندور ، أثناء الإنشاد ، في أذن الكاتب يقول : " هذا بعينه الشاعر الشاعر . إنّ لديه طاقات هائلة من العطاء ، ولكن تنقصه الغربة والارتحال " . (١٦٨)

ويبدو لنا أنّ عبد الباسط قد استطاع ، خلال عمره القصير ، أن يتبوّأ منزلة عالية في الشعر ، ولم يصل الى تلك المنزلة لو لم تتمتّع بعض قصائده ببنية عضوية نامية .

وتتوافر ، في قصائده ، بعض الخصائص الهامة في البناء العضوي ، منها ما هو أساسي ، ومنها ما هو ثانوي .

أما الخصائص الأساسية فهي اثنتان ، أولاهما أنّ شعره ينبع من الذات ؛ فالتجربة ، عنده ، أساس الشعر والداخل مركز العالم ، ولذلك كانت تسيطر على قصيدته عاطفة واحدة وصوت واحد ، هو صوت الشاعر ، فتشحن عاطفته القصيدة بغنائية عالية ، تمنحها خيالاً أخّاذاً . وثانيهما أنّه فهم الشعر الحقيقي ؛ فلم يهمل عنصر الوعي في العمل الشعري ، بل عاد إلى قصيدته بالجهد والعمل والتنقيح ممّا أكسبها تماسكاً ومتانة . يقول عبد الباسط في " الرسالة الثامنة " ، وهي موجّهة إلى أحد أصدقائه في حمص : " أعدت نظم كثير من القصائد الماضية ، وقرأت بنهم عجيب . لقد تحقّق فيّ قانون التفرغ الأدبي ولكن في أعماق أفريقيا ".[١٦٩] ويروي أحد الكتاب أن عبد الباسط قال له ، حين جلس معه قبيل سفره إلى غينيا في مقهى " الهافانا " بدمشق : " يجب عليّ أن أظل أجهد ببناء نفسي حتى يستحقّ هذا الذي أنظمه أن يسمّى شعراً ، إنّنا بحاجة إلى جهد مستمر حتى نصبح شعراء ".[١٧٠] وفي أعماله الشعرية ما يؤكّد أنه كان ينقح قصائده .[١٧١]

أما الخصائص الثانوية المساعدة فأهمها اثنتان ، الأولى أنّ معظم قصائده قصيرة ، ممّا جعله يبتعد عن الحشو والتكرار والتكلّف والعيوب الأخرى التي وقع فيها معاصروه . والثانية أنّه كان ينوّع في قوافي القصيدة الواحدة ما أبعد عنها تكلّف القافية ، وساعده على بناء القصيدة بناءً عضوياً .

في قصيدته " امرأة من بورسعيد "[١٧٢] عاطفة واحدة تسيطر على النص ، هي عاطفة الانتقام والثأر من الغزاة ، يعرضها من خلال مشاعر أم تخاطب رضيعها بعد أن استشهد أبوه في معارك السويس :

خُذْ ، يَاصَغِيري ، وَامْصَـغِ اللَّـ	ـعَنَاتِ ، مَاتَ أَبُوكَ غِيلَـهْ
لَبَنِي ، مَزَجْتُ بِـهِ السُّـمُو	مَ وَلَمْ أَكُنْ يَوْمًا بَخِيلَـهْ
فَمُكَ الْبَرِيءُ ، يَعُضُّ خُـذْ	ثَدْيِي ، سَأُرْضِعُكَ الْبُطُولَهْ
اَلْوَرْدُ يُنْبِتُ شَوْكَـهُ	وَكَذَاكَ ، زَنْبَقَةُ الطُّفُولَـهْ (ص ١١٤ و ١١٥)

نلاحظ على النص ، منذ المقطع الأول ، مسارين يتفاعلان ، وهما طغيان عاطفة الانتقام والتفاؤل بالنصر ؛ ففي الانتقام مضغ اللعنات ، والثأر للأب الذي مات غيلة واللبن المسموم . وفي التفاؤل لبن البطولة . وترفض الأم ، في كل ذلك ، براءة

الشرق وضعفه . ويستمر المساران في المقطع الثاني :

طِفْلٌ يَنَامُ ، عَلَى الدُّمُو ع مُهَدْهَدًا ، أنا لَسْتُ أُمَّهْ
خُذْ يَاصَغِيرِي ، وَاشْرَبِ الْأَ حْقَادَ ، وَالْفُظْ كُلَّ رَحْمَهْ
لَا تَبْكِ ، مَذْعُورًا ، تَفَجَّـ ـرْ فِي يَدَيَّ ، لَظًى ، وَنِقْمَهْ
خُذْ وَاعْتَصِرْ مِنِّي الضُّلُو عَ فَفِي ضُلُوعِي ، حِقْدُ أُمَّهْ (ص١١١)

ويستمرّ المساران معاً في المقطع الثالث ؛ فهي تقصّ عليه مقاومة "بورسعيد" للغزاة وبطولاتها . وفي المقطع الرابع وصف خارجي لفظائع الغزاة ، ضعف فيه نموّ القصيدة العضوي . ولكنّ هذا النمو لا يلبث أن يعود إلى حيويته في المقطع الخامس ، فيعود المساران للالتحام من جديد :

خُذْ ، يَاصَغِيرِي وَامْضَغِ اللَّـ ـعَنَاتِ ، مَاتَ أَبُوكَ غِيلَهْ
أَغْفَى ، وَضَرَّجَ فِي خُطُو طِ النَّارِ ، كُثْبَانًا ، خَضِيلَهْ
هَبَطَ اللُّصُوصُ ، وَبُورَسَعِيـ ـدُ بُطُولَةٌ ، تَبْنِي بُطُولَهْ
وَتَسَاقَطُوا .. كَوُرَيْقَـ ـةٍ صَفْرَاءَ ، تَنْبُذُهَا الْخَمِيلَهْ (ص١١٧ و١١٨)

ونلاحظ على المقطع رجحان كفة البطولة المتمثّلة في استشهاد الأب ، وبطولة الشعب العربي في "بورسعيد" . وتتأجّج الأحقاد ، في المقطع السادس ، في صدر الأم ، بعد أن تتفاجأ بمقتل طفلها على صدرها ؛ فلم يبقَ أمامها في المقطع الأخير ، سوى الانتقام لطفلها البريء ، ولزوجها الشهيد ، ولوطنها المغدور فتقول :

أَنَا فِي الظَّلَامِ ، أُحِبُّ أَحْـ ـقَادِي وَأَغْتَالُ الدُّرُوبَا
أَنَا .. أَلْطِمُ الْأَقْدَارَ ، أَرْ تَشِفُ الْمَنُونَ ، دَمًا وَطِيبَا
قَدَرٌ ، أَدُقُّ بِقَبْضَتِي أَبْوَابَهُ ، حَتَّى يُجِيبَا (ص١١٩ و١٢٠)

وفي قصيدته "مكادي"[١٧٣] أربعة مقاطع من شعر التفعيلة ، وتسيطر على مجمل النص عاطفة تمثّل خيبة الشاعر أمام الوجود والحياة والمغامرة ؛ فقد أصبح كلّ أمر عبثياً لا معنى له . وتبدأ القصيدة ، في المقطع الأول ، بصوت الغائبين :

"يَقُولُونَ :
هَامَ ، بِأَفْرِيقِيَا ، عَاشِقٌ ، فِي ضَمِيرِ الْبِحَارِ ، وَغَابْ
يُغَلْغِلُ ، فِي الْأُفُقِ ،

أَسْوَدَ كَالْقَارِ ، عُرْيَانَ ، يَلْطِمُ صَدْرَ الْعُبَابْ
يَطِيرُ مَعَ الْوَهْمِ ، تَرْكُضُ عَيْنَاهُ ،
يَنْصِلُ مِنْ سَدَفِيِّ الْإِهَابْ
أَضَاعَ ، عَلَى الْمَوْجِ ، أَيَّامَهُ ،
فَكَانَ رَحِيلاً ، بِغَيْرِ إِيَابْ (ص ٨٩ـ٩٠)

في المقطع أربعة مسارات ، وهي العشق والمغامرة والغياب والخيبة . ففي العشق (هام ـ عاشق ـ ضمير) ، وفي المغامرة (هام ـ غاب ـ عاشق ـ عريان ـ يطير تركض) ، وفي الغياب (غاب ـ الغربة) . وفي الخيبة (غاب ـ الوهم ـ أضاع) . وهذه المستويات متفاعلة في ذواتها ، تنقل تجربة داخلية كان الشاعر يحياهـا ، ويبصرها في ضبابية الرؤى . ويؤدّي المساران ، الأول والثاني إلى المساريـن الثالث والرابع ، وكأنّ العشق قد أدّى إلى الغياب والمغامرة إلى الخيبة . وقد كان الشاعر مغتبطاً في أحضان عشيقته الزنجية أفريقيا على الرغم من أنّ الخيبة كانت تنتظر ، فقد كان يعلم أنّ رحيله بلا إياب .

ويبدأ المقطع الثاني ، أطول مقاطع القصيدة ، فيقصّ الشاعر فيه لـ " مكادي " غربته المثالية وخيبة آماله وعبثية وجوده ، وتنمو القصيدة بابتهال جنائزي وحنين دافئ وشوق طفولي ، وتصبح تجربته وجودية في ذاتها ، فالإنسان في الحياة كخشبة في قبضـة الأمواج المتلاطمة تلهو بها وتسخر منها حسب مشيئتها ، ويذوق الشاعر مرارة الخيبة فيتكسّر طموحه على جدران الضياع واليأس والفراغ ، ويسير به شراعه الصدىء إلى الزرقـة التي لا حدود لها ، فيقع في هول الضياع ، ويصاب بالحيرة والقنوط ، فتعرف قيثارته ، حينذاك ، ألحان الألم والغربة والضياع ، ويعي الشاعر ما آل إليه ، فيقول :

" مَكَادِي أَنَا ، وَالشِّرَاعُ الصَّدِيءُ ، وَقِيثَارَتِي :
غُرْبَةٌ وَارْتِحَالْ
شُدِدْنَا إِلَى الْبَحْرِ ،
وَالْبَحْرُ فِي الزُّرْقَةِ الْأَبَدِيَّةِ ، قَبْرُ الرِّجَالْ
تَمِيلُ بِنَا نَزَوَاتُ الرِّيَاحِ
بِأَنْوَائِهَا ، الصَّافِرَاتِ الصِّخَابْ
شُدِدْنَا :

عُيُونًا ، وَخَفْقَ شِرَاعٍ صَدِيقٍ ، وَقِيثَارَةً مِنْ عَذَابْ . (ص ٩٠)

ويبرز في هذه المغامرة مساران ، وهما المغامرة والخيبة ، ففي المغامرة نلاحظ (أنا — الشراع — قيثارة — غربة — ارتحالا — نزوة — الرياح) ، ونلاحظ من مسار الخيبة (زرقة أبدية — القبر — العذاب) . ويدهش الشاعر من هذه الزرقة التي لاحدود لها ، وتحاصره الخيبة ولكنّ الشراع الصديق يواصل مسيرة الضياع ، وكأن الشاعر قد فقد السيطرة حتى على نفسه ، وتزداد ألحان قيثارته عذابًا ويأسًا ، فلم يجد الشاعر ، حينذاك ، أحدًا يشبهه في خيبته وضياعه سوى " سيزيف " الإله الأسطوري الذي حكم عليه بألا يبلغ غايته :

فَـ " سِيزِيفُ " مِنْ قَبْلُ ، شُدَّ إِلَى الصَّخْرَةِ الْجَامِدَهْ
تَسَلَّقَ ، يَحْمِلُ أَثْقَالَ خَيْبَتِهِ الْخَالِدَهْ
مَكَابِرِي ! أَنَا بَعْضُ " سِيزِيفَ " بَعْضُ الذِي كَابَدَهْ
فَرَغْتُ عَلَى الزُّرْقَةِ الأَبَدِيَّةِ ،
قَلْبًا هَشِيمًا ، وَرُوحًا خَرَابْ
تَسَلَّقْتُهَا : لُجَّةً وَعْرَةً ، وَارْتَمَيْتُ عَلَيْهَا ،
عَصِيَّ الرِّغَابْ
مَكَابِرِي أَنَا بَعْضُ " سِيزِيفَ " بَعْضُ الذِي جَالَدَهْ
يُطَارِدُنِي الْيَأْسُ ، دَامِي الشِّيَاطِ ، كَمَا طَارَدَهْ (ص ٩٠ و ٩١)

و " سيزيف " ، في النص ، هو الشاعر ذاته الذي كلما ازداد مغامرة ازداد ضياعًا وخيبة . ويستشهد أحد الدارسين ، بهذا المقطع ، على التنافر في الشكل الحديث ، والإتيان بقوافٍ ميتة الإيحاء ضطفئة اللون باهتة المعنى ، ويعيد ذلك إلى أننا نجد الشاعر يستعمل " تشكيلات " المتقارب " بطريقة غير منظّمة ، ففي القصيدة نفسها نجد سطرًا شعريًا مكوّنًا من ثماني تفعيلات وسطرًا من ست تفعيلات ، وسطرًا تنتهي التفعيلة الأخيرة على وزن " فعل " وسطرا تنتهي على وزن " فعول " [(١٧٤)] .

مرّ معنا أن عبد الباسط من الشعراء الذين يحرصون على الوزن والإيقاع في الشعر ، وقد رفض في مستهلّ تجربته الجديد الإيقاعي . وهو ، أيضًا ، من الذين

يهتمون بمراجعة الشعر . هذان أمران مهمّان في قصائده . ويكمن الأمر الثالث في الحرية التي يتيحها الشعر الجديد للشاعر ، ومنها أنه يجيز له أن تكون أبياته مؤلفة من عدد غير متساو في التفاعيل ، كما يجيز له أن يختم أبياته بتشكيلات " المتقارب " ، وهي " فعول " و " فعل " و " فعولان " . أما القوافي فهي مألوفة أولاً ، وملائمة ، ثانياً ، لموضوع النص ، منبثقة عضويًّا منه ، تؤدّي وظيفتها ، لا تكلّف فيها ولا صناعة . وإنّنا نجد مسار المغامرة في (الخالده — الرغاب) ، ومسار الحزن في (الجامده — كابدَه — جالدَه) ، ومسار الخيبة في (خراب — طارده) .

ويندفع مسار الخيبة قويًّا في بقية المقطع الثاني ، ممتزجًا بالعقم واليباب . يقول :

مَكَادِي هُمَا : الصَّخْرُ وَالْعُقْمُ ، فِي لُجَّتِي الصَّاعِدَهْ

هُمَا : الصَّخْرُ وَالْعِلْمُ ، لَعْنَةُ آلِهَةٍ حَاقِدَهْ . . . (ص ٩١)

وتثور آلهة البحر في وجه هذا المغامر الضعيف ، وتسخر منه ، فتمسّ صحاري وسرابًا ومتاهات وسماء رمادية ، فيهوي أمام هذا الضياع الذي لا نهاية له . يقول :

مَكَادِي ! تَرَنَّحْتُ ، وَانْهَدَمَتْ جَبْهَتِي الصَّامِدَهْ

وَضَلَّتْ عُيُونِي ، تُحَدِّقُ فِي الْعَتْمَةِ الْوَافِدَهْ

وَلَمْ يَبْقَ فِي الْكَأْسِ ، مِنْ خَمْرَتِي ، قَطْرَةٌ وَاحِدَهْ (ص ٩٢)

ونظلّ نرى توثّب روحه هنا وهناك على الرغم من أنه لم يبقَ في كأسه قطرة واحدة ، ولم يلفظ مسار المغامرة أنفاسه بعد على الرغم من أنّ ما في الأفق لا يبشر بخير ، فقد خابت آمال الشاعر أمام هذه الزرقة الأبدية ، وتحطّم قلبه ، ووقفت العثرات أمام تحقيق أمانيه ، وتحوّل الماء إلى صخر أو إلى عقم ، وفقد الشاعر صموده ومقاومته فترنّح لحظة ثم سقط بعد أن حدّق برعب في العتمة الوافدة . هكذا تغلب مسار الخيبة ، في هذا المقطع ، على مسار المغامرة . ولكن الشاعر لم يلقِ عصا الترحال والمغامرة بعد ، بل ما يزال فيه بقية من طموح وبصيص من أمل يحدّثنا من خلالهما عن صورة الجمال المثالية التي يبحث عنها :

أَنَا ، وَالشِّرَاعُ ، وَقِيثَارَتِي غُرْبَةٌ وَارْتِحَالْ

أُفَتِّشُ ، عَنْ وَعْلَةٍ ، خَبَّأَتْهَا أَقَاصِي التِّلَالْ

عَلَى جِيدِهَا ، أَتْلَعَتْ كِبْرِيَاءُ الْمُرُوجِ ، اخْتِيَالْ

وَتَفْلَتُ ، فَوْقَ النَّسَائِمِ ، مَذْعُورَةً شَارِدَهْ

أَنَا : وَعِلَّتِي كُلُّ أَيَّامِهَا ، وَجَلٌ أَوْ ، دَلَالْ
رَبِيعِيَّةَ الْعُشْبِ ، تَعْبَقُ أَنْفَاسُهَا الرَّاغِـــدَهْ
أُفَتِّشُ عَنْ شَهْرَزَادَ بُرُونْزِيَّــــــــــــةٍ ،
طَوَّقَتْهَا كُنُوزُ الْبِحَـــارْ (ص ٩٣)

هو ذا الشاعر بهيم بأفريقيا يبحث عن مكادي ، مدينته الفاضلة ، يفتّش عن وعلة فـ... أقاصي التلال ، وهو ما يزال يعشق بمخيلة الطفل ، فتقدّم له أحلامه صورة مثالية لنو... الدمية الرشيقة التي سرعان ما تتحوّل إلى " شهرزاد " التي طوّقتها كنوز البحار ، و... الجزر النائيات ، وهي ذات شعر بهيم وهدب متكسّر وعينين عاشقتين وحوار شجـ... الحروف طريّ الحكايا . وسرعان ما تتحوّل " شهرزاد " إلى مكادي :

وَتَسْأَلُنِي كُلُّ أَفْرِيقَيَا ، يَامَكَادِي ،
لِمَنْ أَنْتَ تَطْوِي الْبِحَـــارْ ؟ ؟
أُفَتِّشُ عَنْ شَهْرَزَادِي . .
وَعَنْ قِطْعَةٍ مِنْ فُؤَادِي .
أُفَتِّشُ عَنْكِ ، مَكَادِي . . (ص ٩٤ و ٩٥)

وهكذا يكون طريق الحبّ منقذاً من عذاب " سيـزيف " . ولكنّ " مكادي " جنّـ... حبّه تظلّ حلماً صعب التحقيق ، وهو ، على الرغم من ذلك ، يظلّ يبحث عنه :

مَكَادِي أَيَا جَنَّةَ الْحُبِّ ، فِي الْجُزُرِ الرَّاقِـدَهْ
أَيَا عَطَشَ الرَّاحِلِينَ إِلَى النَّبْعَةِ الْبَـــارِدَهْ !
هَبَطْتُ ، إِلَى الْجُزُرِ الْحَالِمَــــاتِ ،
وَغُصْتُ بَعِيدًا . . وَرَاءَ الْمَحَـــــارْ
وَقَلَّبْتُ عَنْكِ الْمَرَافِىءَ ،
أَبْحَثُ ، أَسْأَلُ ، أَنْثُرُ فِيكِ النُّضَـــارْ
وَأَغْرَقْتُ ضَوْضَاءَهَا ،
بِرَخِيصِ الْخُمُورِ يَسِيلُ ، بِعُنْفِ الشِّجَارْ
وَأَلْقَيْتُ كُلَّ شِبَاكِي
وَأَلْقَى ، عَرَائِسَهُ ، الْبَحْرُ ، بِيضًا جِرَارْ

عَلَى أَيِّ أَرْضٍ ، يُغَنِّي ، مَعَ الْفَجْرِ ، إِنْسَانُهَا
بِأَيِّ الشَّوَاطِيءِ ، تَكْتَظُّ فِي الشَّمْسِ ، أَلْوَانُهَا ؟
تَوَسَّدْتِ عَرْشَ الْبِحَارْ ؟
بِأَيِّ مَحَارْ
مَكَادِي بِأَيِّ قَرَارْ ؟ (ص ٩٥ و ٩٦)

وإذا كان الحبّ منقذاً ، فإنّ " مكادي " تتلاشى شيئاً فشيئاً من أمام عينيه ، يبحث عنها في الأرض وعلى شواطيء أفريقيا ولكن دون جدوى ، وتصبح مكادي رمزاً لكلّ الوجود القتيل ، للحرية والجنس ، للعدل والحقّ . وتصبح صرخته نزيفاً وخيبته مأساة .

هذه هي مرارة الخيبة التي رأيناها في القصيدة منذ مطلعها حتى نهايتها . وهي خيبة تمثل عبد الباسط الرومانتيكي شاعراً وإنساناً ، تجربة ورؤى . و " مكادي " قصيدة رومانتيكية تتوافر فيها الوحدة العضوية لتوافر الموهبة والتجربة الصادقة والخيال الشاعري .

وهكذا استطاع عبد الباسط أن يلغي المناسبات من شعره ، ويبتعد عن الخطابية والتقرير والوصف الخارجي ، ويعمّق الجانب الوجداني الغنائي ، ويهتمّ بوحدة القصيدة ويحقّقها .

أما الشعراء الذين نطمئنّ إلى أن نوردهم في قائمة عبد الباسط فهم وصفي القرنفلي (١٩١١—١٩٧٢م)، وعبد السلام عيون السود (١٩٢٢—١٩٥٤م)، وإلياس أبو شبكة (١٩٠٤—١٩٤٧م) .

ويصير لزاماً علينا الآن أن نسجّل بعض النتائج العامة التي وصلنا إليها من خلال هذا الباب . ونستطيع أن نحصرها في النقاط التالية :

آ — أثر الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر .
ب — أثر الرومانتيكية في الشاعر العربي المعاصر .
ج — أثر الرومانتيكية في مضمون الشعر العربي المعاصر .
د — أثر الرومانتيكية في شكل الشعر العربي المعاصر .
هـ — أثر الرومانتيكية في بناء القصيدة العربية المعاصرة .

أ — أثر الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر : كان للغرب أثر كبير في تغيير شعرنا المعاصر . وكان للرومانتيكية ، بشكل خاص ، دور بارز في ذلك ، فقد بدا أثرها واضحًا منذ أواخر القرن الماضي وبدايات هذا القرن ، واستمر هذا التأثير قويًا إلى يومنا هذا . ولكنّ ذلك لا يعني أنّ سيادة الرومانتيكية في شعرنا كانت مطلقة ، وإنما نعني أنّها كانت عاملًا قويًا على التغيير ، فهي ، مثلًا ، لم تؤدّ أيّ دور عند الذين ادّعوا الشعر وكانت الموهبة تنقصهم . وإنما وجدت الرومانتيكية مناخًا ملائمًا عند أصحاب المواهب ، كمطران والشابي والصوفي الذين استفادوا كثيرًا من معطيات الرومانتيكية الغربية ، مع العلم أنّهم لم ينسوا ذواتهم وأصالة شعرهم القومي . كذلك لا نعني ، بهذا الزمان الجديد ، أنّ الرومانتيكية استطاعت أن تلغي المدارس الأخرى ، وإنما نعني أنها كانت تعيش جنبًا إلى جنب مع الشعر المحافظ الذي ما يزال يسود بعض الأقطار العربية سيادة تامة .

ب — أثر الرومانتيكية في الشاعر العربي المعاصر : ابتدأ الشاعر العربي المعاصر ، بفضل الرومانتيكية ، يدرك أنّه صاحب موهبة ورسالة ، وتكمن موهبته في تبليغ رسالته ، فثار بعنف فردي على العادات والتقاليد والتخلّف والفساد ، ولكنه اصطدم بهذا الواقع ، فارتدّ إلى ذاته يستمدّ قوته منها ، واتجه إلى داخله ليبني عالمه المثالي المنشود ، فكان عالم الغاب عند الشابي وجبران ، وعالم المدينة المثالية عند الصوفي . وحاول هؤلاء الشعراء أن يغيّروا العالم بناء على هذه الصورة ، مما أدّى إلى إحباطهم وخيبة آمالهم ، فانطووا على ذواتهم وانعزل معظمهم عن مجتمعاتهم .

ج — أثر الرومانتيكية في مضمون الشعر العربي المعاصر : غيّرت الرومانتيكية في مضمون الشعر المعاصر تغييرًا جذريًا ، فقد استطاعت أن تلغي ، عند الشعراء الذين تأثّروا بها ، موضوعات الشعر القديم من مديح وفخر وهجاء ورثاء وإخوانيات وغيرها . واستطاعت أن تجعل الشاعر يتّجه إلى موضوعات جديدة ، أكثر ذاتية وصدقًا ، ومنها موضوعات الحبّ والألم والموت والغربة والثورة ، وغيرها من الموضوعات التي تتلاءم مع الوجدان الفردي .

د — أثر الرومانتيكية في شكل الشعر العربي المعاصر : واستطاعت الرومانتيكية أن تغيّر في بعض الشكل الشعري ، فابتعدت القصيدة عن النزعة الخطابية والتقرير

والنثرية ، واتجهت إلى الإيحاء . أما من حيث الوزن فقد اهتمّ الرومانتيكيون بالأوزان الغنائية الخفيفة السريعة التي تتناسب مع تموّجات الشعور والإحساس الداخلي ، وآثروا الموسيقى الداخلية وعذوبة النغم ونعومته ، واعتمدوا ، من حيث القافية ، على القصيدة ذات المقاطع ، فنوّعوا في القافية ، وأبعدوا القصيدة ، بذلك ، عن التكلّف والجمود . وابتعدوا ، من حيث البيان ، عن البلاغة القديمة ، وعمدوا إلى حرية التعبير ، فابتكروا الصور الإيحائية وأحيوا لغة الشعر ولوّنوا مظاهر الطبيعة بألوان نفوسهم ، فكان عالم الشعور الداخلي يهيمن على صور الطبيعة ، مما أضفى على القصيدة طابعًا واحدًا وعاطفة واحدة ، فأدّى ذلك إلى نمو القصيدة نموًّا داخليًّا .

هـ — أثر الرومانتيكية في بناء القصيدة المعاصرة : أما من حيث وحدة القصيدة ، فقد اتجهت القصائد ، بفضل الرومانتيكية ، إلى القصر والحيوية ، ولم يبقَ الطول ضرورة في جودة القصيدة . وقد كان أثرها كبيرًا في وحدة القصيدة التي كانت في بدايات هذا القرن ، تعتمد على وحدة البيت وتعدّد الاغراض . واستطاع الشعراء الروّاد (مطران العقاد وغيرهما) أن يستعيروا وحدة القصيدة من الغرب وأن يتّخذوها معيارًا يميّزون بوساطته بين قصيدة جيدة وأخرى رديئة . وتطوّرت القصيدة فأصبحت شبكة من العلاقات والنسيج العضوي المتين ، وابتعدت عن العلاقات المستعارة من خارج القصيدة ، كالعلاقات المنطقية السببية ، وأحلّوا مكانها المنطق الشعري الداخلي الذي يقوم على الإحساس والصدق ، فأدّى ذلك إلى ربط القصيدة برباط عضوي وظيفي .

وهكذا نرى أنّ للرومانتيكية أثرًا واضحًا في تغيير معالم الشعر العربي المعاصر ، ولكنّ هذا الاثر كان أكثر وضوحًا في المضمون منه في الشكل ، فقد ظلّ مطران ، مثلًا ، يخشى الخروج التام على الشكل التقليدي . ولا يُقاس ما طرأ على الشكل من تغيير عند الشابي والصوفي بما طرأ على المضمون . ولكنّ المضمون المتغيّر باستمرار يحتاج إلى شكل يتناسب مع تغيّره وعصره وإحساسه الداخلي . وهذا ما أدّى ، بدوره ، إلى ثورة جديدة في شعرنا المعاصر ، وهي ثورة ما يسمى بالحداثة الشعرية . وقد استمدت ملامحها من الشعر الأوروبي المعاصر ومن نقده .

*****

هوامش الفصل الثالث من " البـــاب الأول "

١ـ سنضطر إلى أن نقصر كلامنا ، هنا ، على بعض الشعراء الذين تأثروا بالرومانتيكية والذين توافرت في قصائدهم الوحدة العضوية ، أما الشعراء الذين تأثّروا بما بعد الرومانتيكية ، وتوافرت في قصائدهم الوحدة العضوية الكليّة فسنفرد لهم فصلاً خاصًّا في الباب القادم .

٢ـ أبو القاسم الشابي (١٩٠٩ـ١٩٣٤م) شاعر من القطر التونسي ، تربّى تربيـة دينية ، ثم تخرّج من " جامع الزيتونة " حائزًا على شهادة " التطويع " عام١٩٢٧م. تزوّج عام ١٩٢٨م ثم توفي والده عام ١٩٢٩م فتأثر كثيرًا بهذا الحـــدث ، وبدأ يعيل أسرتين ، ثم تخرّج في كلية الحقوق التونسية ١٩٣٠م ، فداهمه بعد ذلك داء القلب الذي أودى بحياته ، له آثار عديدة من أهمها ديوانـــه " أغاني الحياة " ، وكتابه النقدي " الخيال الشعري عند العرب " ١٩٢٩م ، و " رسائل الشابي " ، و " مذكرات الشابي " وغيرها .

استقيت هذه الترجمة من مصادر متعدّدة وردت في أثناء الفصل بالإضافة إلـى : الأعلام ـ ٦/ ٢٠ ، والكاتب ، حسان بدر الدين ـ الموسوعة الموجزة ـ م١ـج ١ـ مطابع ألف باء الأديب ـ دمشق ـ ١٩٧١م ـ ص٤٧ ، والشابي ، محمـــــد الأمين ـ " ترجمة حياة الشابي " ـ مقال ملحق ب" ديوان الشابي " دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٢م ـ ص٥٤٩ ـ ٥٦٦ .

٣ـ رسائل الشابي ـ ص١٠١ ـ ١٠٢ بتاريخ ٢٢ فيفري ١٩٣٣ م .

٤ـ ينظر في ذلك : أبو شادي ، أحمد زكي ـ " على هامش كتاب الشابي " ـ الأديب ـ س ١٢ ـ ع ـ ٨ ـ آب ـ ١٩٥٣م ـ ص ٤٨ ، وأبو شـادي ، د. أحمد زكي ـ قضايا الشعر المعاصر ـ مطابع دار الكتاب العربي بمصر ـ ط ١ ـ ١٩٥٩م ـ ص١٢٠ ، وكرو ، أبو القاسم محمد ـ آثار الشابي وصداه في الشرق ـ بيروت ـ مطابع دار الفندور ـ ط ١ ـ ١٩٦١م ـ ص١٥ .

٥ـ ينظر في ذلك مثلاً : كرّو ، أبو القاسم محمد ـ الشابي ـ بيروت ـ مطبعـة

دار الكتب — ط ٢ — ١٩٥٤ م — ص ٧٤ ، وكرو ، أبو القاسم محمد — كفاح الشابي — تونس — مطبعة الترقي — ط ٢ — ١٩٥٧ م — ص ٨٩ ، والتليسي ، خليفة محمد — الشابي وجبران — بيروت — دار الثقافة — ط ٢ — ١٩٦٧ م — ص ٤٧ و ٥٤ و ٥٦ و ٥٨ و ٥٩ وغيرها .

٦— ينظر مثلا : الجندي ، د . درويش — الرمزية في الأدب العربي — مصر — مطبعة الرسالة — ١٩٥٨ م — ص ٤٣٠ — ٤٣١ ، والناعوري ، عيسى — أدباء من الشرق والغرب — بيروت — منشورات عويدات — ط ١ — ١٩٦٦ م — ص ١٤ و ٧٤ — ٧٥ .

٧— ينظر : التليسي ، خليفة محمد — الشابي وجبران — ص ٣٩ و ٤٤ و ٢٤٢ .

٨— ينظر : المصدر السابق — ص ١٩٠ ، وكرو ، أبو القاسم محمد — آثار الشابي — ص ١٥ .

٩— ينظر : التليسي ، خليفة محمد — الشابي وجبران — ص ٢١٩ .

١٠— السنوسي ، زين العابدين — الأدب التونسي في القرن الرابع عشر — مطبعة العرب بتونس — ط ١ — ١٩٢٧ م — ص ٢٠٢ .

١١— بحري ، مصطفى الحبيب — الشابي النبي المجهول — دار اليقظة العربية بدمشق — مطابع المنار — ١٩٦٠ م — ص ٨٣ .

١٢— كرو ، أبو القاسم محمد — آثار الشابي — ص ٥ .

١٣— بدري ، أبو القاسم محمد — الشاعران المتشابهان : الشابي والتيجاني — دار المعارف بمصر — د . ت — ص ٦١ .

١٤— آثار الشابي — ص ٤٣ .

١٥— شاعران معاصران (إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي) — منشورات المكتبة العلمية ومطبعتها — بيروت — ط ١ — ١٩٥٤ — ص ١٦٩ ، وينظر في مثل هذا الرأي : الجابري ، محمد صالح — دراسات في الأدب التونسي — مطبعة الطباعة الحديثة — تونس — ١٩٧٨ — ص ١٧٠ .

١٦— قاسم ، عبد العزيز — "الشابي بعد أربعين سنة" — مجلة الفكر — تونس — س ٢٠ — ع ٤ — ١٩٧٥ — ص ٨٩ .

١٧— الشابي ، محمد الأمين "ترجمة حياة الشاعر" مقال في "ديوان أبي القاسم الشابي" — ص ٥٦٠ .
١٨— الشابي ، أبو القاسم — نقلاً عن خليفة محمد التليسي — الشابي وجبران — ص ٢١٠ .
١٩— نقلاً عن المصدر السابق — ص ٢٠٨ .
٢٠— ينظر في ذلك: المصدر السابق — ص ٢١٠ .
٢١— الشابي ، أبو القاسم — نقلاً عن خليفة محمد التليسي — الشابي وجبران — ص ٢١٠—٢١١ .
٢٢— نقلاً عن المرجع السابق ص ٢٢—٢٣ .
٢٣— بحري ، مصطفى الحبيب — الشابي النبي المجهول — ص ٧٩، وينظر في ذلك ص ٨٠ و٨٣ و٨٤ ، والنقاش ، رجاء — أبو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة — دار القلم — بيروت — ط ١ — ١٩٧١م — ص ٢٦—٢٧ .
٢٤— كرّو ، أبو القاسم محمد — كفاح الشابي — ص ٤٩ .
٢٥— ديوانه — ص ٢٣٦ .
٢٦— ديوانه — ص ٢٣٥ .
٢٧— ديوانه — ص ٤٥١ .
٢٨— ديوانه — ص ٤٨٢ — ٤٨٣ .
٢٩— ديوانه — ص ٦٢ .
٣٠— ديوانه — ص ٢٠١، وينظر في ذلك المقطع الأول من قصيدته "شعري" ص ٦١ من ديوانه .
٣١— ديوانه — ص ٣١٩—٣٢٠ .
٣٢— ديوانه — ص ٣٢٢ .
٣٣— ينظر في ذلك : القط ، د . عبد القادر "أبو القاسم الشابي" — الأديب س ١٢ — ع ٣ — آذار — ١٩٥٣ م — ص ١٢ ، وعباس ، د . إحسان — فن الشعر — ص ٤٦ ، وشرارة ، عبد اللطيف — الشابي — دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر — بيروت — ١٩٦١ م — ص ٥ ، والناعوري ، عيسى — أدباء من الشرق — ص ١٣ ، والجيوسي ، سلمى الخضراء "أبعاد المكان

والزمان في شعر الشابي " ـ الفكر ـ س ٢٠ ـ ع ٤ ـ ١٩٧٥م ـ ص ١٥ و ١٦ و ١٨ و ٢٠ و ٢٦ ٠

٣٤ـ هي قصائده التالية : " شعري " ـ ديوانه ـ ص ٦١ـ٦٣ و " ياشعر " ـ ديوانه ص ١٠٢ـ١١٧ ، و " أغنية الشاعر " ـ ديوانه ص ١٧٥ـ١٧٨ ، و " قلت للشعر " ـ ديوانه ـ ص ٢١٤ـ٢١٩ ، و " أحلام شاعر " ـ ديوانه ـ ص ٢٨٥ـ ٢٨٧ ، و " فكرة الفنان " ـ ديوانه ـ ص ٣١٩ ـ ٣٢٣ ، و " ألحاني السكرى " ـ ديوانه ص ٣٩٩ ـ ٤٠٥ ، و " قلب شاعر " ـ ديوانه ـ ص ٤٥٣ ـ ٤٥٦ ٠

٣٥ـ ديوانه ـ ص ٣٠٤ـ٣٠٥ ٠

٣٦ـ قاسم ، عبد العزيز ـ " الشابي بعد أربعين سنة " ـ الفكر ـ ١٩٧٥م ـ ص ٩٦

٣٧ـ ديوانه ـ ص ٣٧٩ـ٣٨٠ ٠

٣٨ـ ديوانه ـ ص ٤٢٢ـ ٤٢٣ ٠

٣٩ـ ديوانه ـ ص ٨٨ـ٨٩ ، وينظر في قصيدته (جدول الحب بين الأمس واليوم) ـ ص ١٥٢ ـ ١٥٧ ، وقصيدته " الذكرى " ـ ص ١٥٩ـ١٦١ ٠

٤٠ـ ديوانه ـ ص ٢٨٥ـ٢٨٦ ٠

٤١ـ مذكرات ـ الدار التونسية للنشر ـ طبع كتابة الدولة للشؤون الثقافية ـ ١٩٦٦م ص ٣٣ / ٣٤ الثلاثاء ٧ جانفي ١٩٣٠ ٠

٤٢ـ ديوانه ـ ص ٤٦٢ ٠

٤٣ـ التليسي ، خليفة محمد ـ الشابي وجبران ـ ص ٧٨ ٠

٤٤ـ ديوانه ـ ص ٤٦٠ـ٤٦١ ٠

٤٥ـ ديوانه ـ ص ٣٧٣ ٠

٤٦ـ ديوانه ـ ص ٣٧٤ ٠

٤٧ـ الحاوي ، إيليا " الطبيعة والزمن أو رموز الحياة والموت في شعر أبي القاسم الشابي " ـ الفكر ـ س ٢٠ ـ ع ٤ ـ جانفي ـ ١٩٧٥م ـ ص ١٠٦ ٠

٤٨ـ كفاح الشابي ـ ص ٩٤ ٠

٤٩ـ ديوانه ـ ص ٣٧٥ـ٣٧٦ ٠

٥٠ـ ديوانه ـ ص ٣٧٦ ٠

٥١ـ جبران ، جبران خليل ـ المجموعة الكاملة ـ بيروت ـ ١٩٦٤ ـ (المجموعة العربية ـ ص ٣٦٢) ٠

٥٢— جبران ،جبران خليل — المجموعة الكاملة — بيروت — ١٩٦٤ — (المجموعة العربية — ص ٣٦٣) .

٥٣— المصدر السابق — ص ٣٦٣ .

٥٤— ينظر في ذلك : أبو شادي ،د . أحمد زكي — قضايا الشعر المعاصر — ص ١١٩ و ١٢٠ ،وأبو شادي ،أحمد زكي "على هامش كتاب الشابي " — الأديب س ١٢ — ع ٨ — آب — ١٩٥٣م — ص ٤٧—٤٨ .

٥٥— ديوانه — ص ٣١٢—٣١٣ .

٥٦— ديوانه — ص ٤١١ .

٥٧— ديوانه — ص ٣٠٨—٣٠٩ .

٥٨— ديوانه — ص ٤١٦—٤١٧ .

٥٩— الحاوي ،إيليا — أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت — دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري — بيروت — القاهرة — لا مكان للطباعة — ١٩٧٢م — ص ٣٦— ٣٧ .

٦٠— ضيف ،د . شوقي — البطولة في الشعر العربي — دار المعارف بمصر — القاهرة ١٩٧٠ — ص ١٤٦ .

٦١— ديوانه — ص ٥٨—٥٩ .

٦٢— ديوانه — ص ٦٠ .

٦٣— ديوانه — ص ٤٢٧—٤٢٨ .

٦٤— ديوانه — ص ٤٥٨ .

٦٥— ديوانه — ص ٤٠٦ .

٦٦— ديوانه — ص ٤٠٨ .

٦٧— ديوانه — ص ٤٠٨ ،وينظر مثلاً قصيدة " الأشواق التائهة " ص ٢٨١—٢٨٤ — والمقطع الأخير من قصيدة " فكرة الفنان " ص ٣٢٢—٣٢٣ .

٦٨— كفاح الشابي — ص ١١٠ .

٦٩— فريديرك نيتشه (Friedrich Nietzshe) (١٨٤٤—١٩٠٠م)
فيلسوف ألماني درّس الفلسفة في جامعة (بال) من عام ١٨٦٩ إلى عام ١٨٧٨م . تقوم فلسفته على أنّ الحياة في تنازع البقاء وبقاء الأصلح دون غيره ،ويرى أنّ الانسان

الأعلى هو الهدف الذي يجب الوصول إليه والحقّ للقوة ، من مؤلفاته "إنسان مفرط في إنسانيته" ١٨٧٨، و"المسافر وظلّه" ١٨٧٩، و"الفجر" ١٨٨١ ،و"هكذا تكلم زارا توسترا" ١٨٨٣—١٨٨٥ في أربعة أجزاء ،و"ما بعد الخير والشر" ١٨٨٦ ،وغيرها .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique-7-1963-P 764-765

٧٠- ديوانه — ص ٤٨٨ .

٧١- ديوانه — ص ٤٨٩—٤٩٠ .

٧٢- ديوانه — ص ٤٩٠—٤٩١ .

٧٣- الحاوي ،إيليا — أبو القاسم الشابي — ص ١٤٩ .

٧٤- ديوانه — ص ٢٢١ .

٧٥- مذكرات — ص ٧٣ .

٧٦- الحاوي ،إيليا-أبو القاسم الشابي — ص ١٠٣ .

٧٧- ديوانه — ص ٢٨٣— ٢٨٤ .

٧٨- ديوانه — ص ٣٥٤ .

٧٩- الجيوسي ،سلمى الخضراء — "أبعاد المكان والزمان في شعر الشابي" — الفكر — ١٩٧٥م — ص ٣٠ .

٨٠- ديوانه — ص ٤٤٩ .

٨١- ديوانه — ص ١٩٧ .

٨٢- ديوانه — ص ١٩٦ .

٨٣- ديوانه — ص ١٩٧ .

٨٤- ديوانه — ص ١٩٨ .

٨٥- رسائل الشابي — ص ١٢٤ — بتاريخ ١٩/١٢/١٩٣٣م .

٨٦- القاسم ،عبد العزيز ،— (الشابي بعد أربعين سنة) — الفكر — ١٩٧٥ م ص ٩١ .

٨٧- ديوانه — ص ٤٥٣—٤٥٤ ، وتنظر قصيدته "أيها الحب" — ص ٥٣ .

٨٨- ينظر : ديوانه — ص ٣٥٧ ،في الصفحة ستة أبيات بُدئ خمسة منها بفعل أمر ربطها بواو العطف .

٨٩— ينظر : ديوانه — ص ٣٢٩ — ٣٣٠ ، في الصفحتين أربعة وعشرون بيتاً ، بُدئ خمسة عشر بيتاً منها بـ " في " .

٩٠— العيد ، يمنى — الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان — بيروت دار الفارابي — مطابع " شركة تكنوبرس الحديثة " — ١٩٧٩ م — ص ٩٩ .

٩١— ينظر ، مثلاً ، في قصيدته " صلوات في هيكل الحب " — ديوانه — ص ٣٠٣ — ٣١٤ ، ففيها ثمانية وستون بيتاً ، وقعت القافية نعتاً في خمسة وثلاثين بيتاً منها

٩٢— ديوانه — ص ١٦٧ .

٩٣— أبو القاسم الشابي — ص ٩٠ .

٩٤— ديوانه — ص ٣٠٣ ، وينظر ديوانه — ص ٣٧٩ .

٩٥— رسائل الشابي — ص ١١١ بتاريخ ١٧ أفريل ١٩٣٣ م .

٩٦— " لحظة الإبداع عند الشابي " — الفكر — ١٩٧٥م — ص ٤٢ .

٩٧— عباس ، إحسان — "شاعران معاصران " — الأديب — س ١٤ — ع ٣ — آذار — ١٩٥٥م — ص ٥٨ .

٩٨— ينظر : عباس ، د . إحسان — فنّ الشعر — من ص ٢٣٤ إلى ص ٢٢٨ .

٩٩— القط ، د . عبد القادر — " أبو القاسم الشابي " — الأديب — س ١٢ — ع ٣ — آذار — ١٩٥٣ — ص ١٣ .

١٠٠— ديوانه — ص ٧٥ .

١٠١— ديوانه — ص ٤٠٦ — وتنظر — ص ٣٦٧ .

١٠٢— " لحظة الإبداع عند الشابي " — الفكر — ١٩٧٥م — ص ٤٨ .

١٠٣— شاعران معاصران — ص ١٦٩ .

١٠٤— السنوسي ، زين العابدين — أبو القاسم الشابي — المطبعة العصرية — توزيع دار الكتب الشرقية — تونس ١٩٥٦م — ص ٤٧ .

١٠٥— المصدر السابق — ص ٥٤ .

١٠٦— أبو القاسم الشابي — ص ٧٩ .

١٠٧— أبو القاسم الشابي — ص ١٢٩ — ١٣٠ .

١٠٨— ديوانه من ص ١٦٦ إلى ص ١٧٠ ، كتبها بتاريخ ٢٠ جانفي ١٩٢٨م ، وهي تمثل قصائده في المرحلة الأولى . وقد اخترناها من هذه المرحلة لندلّ على صدق شاعرية الشابي وعبقريته .

١٠٩— في الميزان الجديد — مكتبة نهضة مصر ومطبعتها — القاهرة — ط ٢— د . ت — ص ٦٩ .

١١٠— الشابي ،أبو القاسم — نقلاً عن د . محمد مندور— قضايا جديدة في أدبنا الحديث — دار الآداب — بيروت — ١٩٥٨ — ص ١٠٩ .

١١١— ديوانه — ص ٤١٥ .

١١٢— ينظر في ذلك قصيدته " تحت الفصون " — ديوانه — ص ٤١٤—٤٢٥ .

١١٣— عبد الباسط الصوفي (١٩٣١—١٩٦٠م) أديب سوري ولد في حمص . نال الإجازة في الآداب سنة ١٩٥٦م . عمل معلّماً ثم مدرّساً للغة العربية ،وتنقّل في حياته التعليمية بين دير الزور وحمص . أُوفد في شهر شباط سنة ١٩٦٠م في بعثة إلى غينية لتدريس اللغة العربية ، فتوفي في كوناكري في ٢ تموز ١٩٦٠ بعد خمسة أشهر من وصوله . مات منتحرًا في المشفى الذي نُقل إليه إثر إصابته بانهيار عصبي شديد . ونقل جثمانه إلى حمص بعد شهرين فدفن فيها . أشعاره موزّعة في كتابين : " أبيات ريفية " و " آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية " . وله ثماني قصص ،ورواية غير كاملة ، ومقالات أدبية حول القصة والشعر والشعر المنثور ،وتسع رسائل جمعها الدكتور إبراهيم الكيلاني .

استقيت هذه المعلومات من :

١— المقدمة التي كتبها الدكتور إبراهيم الكيلاني لـ(آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية) — وزارة الثقافة والإرشاد القومي — دمشق — مطبعة المفيد الجديدة . الملتزم : الفن الحديث العالمي — د . ت . ونرمز إليه بـ " آثار " .

٢— الدقاق ،د . عمر — فنون الأدب المعاصر في سورية — منشورات دار الشرق — ط ١ — ١٩٧١م — ص ٤٣٠—٤٣١ .

٣— الكاتب ، حسان بدر الدين — الموسوعة الموجزة — المجلد الخامس الجزء ١٨ —ص ٥٨—٥٩ .

١١٤— صدر عن دار الآداب — مطابع دار العلم للملايين — بيروت — ط ١ — ١٩٦١م

١١٥– ينظر : الشريف ،جلال فاروق – الرومنتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – مطبعة الكاتب العربي ١٩٨٠ م . يقول الكاتب في هامش الصفحة ١٧٩ تعليقاً على أبيات أوردها الدكتور كيلاني في مقدمته للآثار : " لم نجد أثراً لهذه الأبيات الواردة في المقدمة في مجموعة آثار الشاعر . " ه والأبيات من قصيدته (واحة) وهي في (أبيات ريفية) ص ١٧٢–١٧٤.

١١٦– آثار – ص ٤٠٧ تاريخ الرسالة ٩ أيلول ١٩٥٤ م .

١١٧– ينظر في ذلك : السكاف ، ممدوح – " عبد الباسط الصوفي " – ملحق الثورة الثقافي – س ٢ – ع ١٨ – تاريخ ٣٠/٦/١٩٧٧م ، وخنسة ، وفيق – " عبد الباسط الصوفي " – ملحق الثورة الثقافي – س ٢–ع ٢١– تاريخ ٦/١٠/١٩٧٧م .

١١٨– ينظر : الصوفي ،عبد الباسط – آثار – ص ٣٦٢.

١١٩– كيلاني ،د . إبراهيم – مقدمة " آثار " – بلا ترقيم .

١٢٠– الصوفي ، عبد الباسط – آثار – ص ٣٨٦.

١٢١– الصوفي ،عبد الباسط – آثار – ص ٣٧٠.

١٢٢– المصدر السابق – ص ٣٨٨ .

١٢٣– المصدر السابق – ص ٣٨٩.

١٢٤– ينظر ،مثلاً ، القصائد التالية في " أبيات ريفية " : " رعاة البقر " – ص ٤٠– ٤٦ . و " الطبول " – ص ٧٨– ٨٨ ، و " خلف الزجاج " – ص ٧٠– ٧٧، و " مكادي" – ص ٨٩–٩٦، و " لقاء آب " ص ١٠٣–١٠٨ .

١٢٥– الصوفي ،عبد الباسط – آثار – ص ٣٨٧.

١٢٦– المصدر السابق – ص ٣٧١.

١٢٧– الصوفي ،عبد الباسط –آثار – ص ٣٨٧،وانظر ص ٤١٧ .

١٢٨– ينظر : قباني ،نزار – " في الشعر " مقدمة " طفولة نهد " – بيروت – منشورات نزار قباني –ط ٧ – ١٩٦٧م – ص آ – ب .

١٢٩– الكيلاني ،د . إبراهيم – مقدمة " آثار " – بلا ترقيم .

١٣٠– الصوفي ، عبد الباسط – آثار – ص ٤٤٣ بتاريخ ٧ آب ١٩٥٤م.

١٣١— المصدر السابق — ص ٤٤٣ .

١٣٢— المصدر السابق — ص ٤٠٧ ، الرسالة الرابعة بتاريخ ١٩ — أيلول — ١٩٥٤م

١٣٣— ينظر : المصدر السابق — ص ٤٠٧ و ٤٢٢و٤٢٣ ... إلخ .

١٣٤— ينظر في ذلك قصيدته "حنين" في "آثار" — ص ١١١ يرد اسم "ليلى" فيها خمس مرات ، وهو اسم رمزي .

١٣٥— ينظر : السكاف ، ممدوح — "عبد الباسط الصوفي" — ملحق الثورة الثقافي — س ٢ — ع ١٨ — ١٩٧٧/٦/٣٠ .

١٣٦— آثار — ص ٤١ .

١٣٧— آثار — ص ٤١ .

١٣٨— آثار — ص ١٤ .

١٣٩— آثار — ص ٨٠ .

١٤٠— المصدر السابق — ص ٤٢٦ ، بتاريخ ٧ — آب — ١٩٥٤ م .

١٤١— المصدر السابق — ص ٨١—٨٢ .

١٤٢— آثار — ص ٩٧ .

١٤٣— أبيات ريفية — ص ٨٥—٨٦ .

١٤٤— المصدر السابق — ص ٤٣ .

١٤٥— المصدر السابق — ص ٣٦ .

١٤٦— المصدر السابق — ص ١٥٢—١٥٣ .

١٤٧— آثار — ص ٧٥ .

١٤٨— آثار — ص ١٣٩— ١٤٠ .

١٤٩— أبيات ريفية — ص ٩٨—٩٩ .

١٥٠— آثار — ص ٩٦ .

١٥١— أبيات ريفية — ص ٢٩—٣٠ .

١٥٢— المصدر السابق — ص ٣١ .

١٥٣— آثار — ص ٨٩ .

١٥٤— ينظر : حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية — دار المأمون للتراث دمشق — ط ١ — ١٩٧٨م — ص ٤٤٧ .

١٥٥— أبيات ريفية — ص ١٢٣ .

١٥٦— المصدر السابق — ص ٦٠—٦١ .

١٥٧— آثار — ص ٣ .

١٥٨— أبيات ريفية — ص ١٤٧—١٤٨، وانظر : آثار — قصيدته (أم) — ص ٧—٨، وقصيدته (الأبد) — ص ١٠٢—١٠٤ .

١٥٩— آثار — ص ١٠٦ .

١٦٠— الداعوق ، عدنان " شاعر في القافلة : عبد الباسط الصوفي " — البيان — الكويت — ع ٨ — ١٩٦٦م — ص ٣٨ .

١٦١— المصدر السابق — ص ٣٩ .

١٦٢— آثار — ص ٨٦ .

١٦٣— المصدر السابق — ص ٥ .

١٦٤— ميخائيل ، اطانيوس — دراسات في الشعر العربي الحديث — المكتبة العصرية — صيدا — بيروت — ط ١ — ١٩٦٨م — (ص ١٠٦)

١٦٥— آثار — ص ٣٠ .

١٦٦— " قرأت العدد الماضي من الآداب " — الآداب — س ٩ — ع ٨ — آب ١٩٦١م ص ٥٤ ، ويذهب أحمد اسكندر أحمد إلى مثل هذا الرأي في " أبيات ريفية " ينظر في مقاله : " حول أبيات ريفية " — الآداب — س ١٠ — ع ٢ — ١٩٦٢م ص ٦٩ .

١٦٧— مقدمة " آثار " — بلا ترقيم . وينظر : جلال فاروق الشريف — الرومنتيكية — ص ٢٠٠ .

١٦٨— نقلاً عن الداعوق ، عدنان " شاعر في القافلة — عبد الباسط الصوفي " — البيان ع ٨ — ١٩٦٦م ص ٣٩ .

١٦٩— آثار — ص ٤٤٧ — الرسالة بتاريخ ٤—٥—١٩٦٠م .

١٧٠— نقلاً عن حمود ، إسماعيل " مكادي " — الآداب — س ٩ — ع ٨ — آب ١٩٦١م — ص ٣٠ .

١٧١— وردت بعض القصائد في " أبيات ريفية " و " آثار " معاً . ولكنها تختلف في المصدرين قليلاً أو كثيراً ، فقصيدة " تقولين " في " آثار " — ص ١٥—١٨ هي

قصيدته " درب " في " أبيات ريفية " — ص ١٦٣—١٦٥ ، وهي أطول في " آثار " وفي مقاطعها بعض الاختلاف . ونلاحظ تشابهاً كبيراً بين قصيدته " الجوع والرماد " — " أبيات ريفية " — ص ٦٤—٦٦ وقصيدته " بعد عام " — " آثار " — ص ٣٧—٣٨ ، مما يدلّ على أنّهما في الأصل قصيدة واحدة . . . إلخ . ويلاحظ في هوامش " آثار " أنّ في كثير من قصائده زيادات وضعها الدكتور الكيلاني حين وجدها في بعض المخطوطات دون بعض — انظر الصفحات : ٢١و٢٥/٢٦ و٤٥/٤٦ و ٥٦/٦١و ٦٢/٦٥ . . . إلخ

١٧٢— القصيدة في " أبيات ريفية " — من ص ١١٤ إلى ص ١٢٠ .

١٧٣— القصيدة في " أبيات ريفية " — من ص ٨٩ إلى ص ٩٦ ، وأرجّح أن تكون كلمة " مكادي " رمزاً لغويّاً استمده من مادة " مكد " أي أقام واستقر ، وقد بعث الشاعر في هذه الكلمة الحياة ، فأصبحت ، في قصيدته ، رمزاً للسعادة والحرية والجمال الأسطوري الذي لا يدرك وللاستقرار المستحيل ، حيث ديمومة الحبّ في مدينته الفاضلة .

١٧٤— عيد ، د . رجاء — الشعر والنغم — دار الثقافة للطباعة والنشر — القاهرة — ١٩٧٥ م — ص ٩٩ .

========
========

الباب الثانـــي

مفهوم وحدة القصيـــدة في حركة الشعر الحديث

الفصل الاول : مفهوم الوحدة في القصيدة الأوروبية الحديثة.

الفصل الثاني : الوحـــدة العضوية الكلّيّة في القصيدة العربية الحديثة.

الفصل الثالث : وحدة المناخ الشعري في القصيدة العربية الحديثة.

تمهيـد :
======

يبدو أنّ حركة الحداثة " Modernisme " ، في الشعر العربـي المعاصر ، كانت نتيجة التقاء تيارين قويين ، الأصالة وعمق التجربة التي يعيشها الوطن من جهة ، والإفادة من التيار الأوروبي من جهة أخرى . وقد كان للشعراء الرواد ، من أمثال بدر شاكر السياب وخليل حاوي وعبد الوهاب البياتي وأدونيس وصلاح عبد الصبور وغيرهم ، دور كبير في إخراج الشعر العربي من عزلته والنهوض به إلى مستوى عالمي .

ويبدو أنّ حركة الترجمة قد نشطت في منتصف هذا القرن ، ولكنّ اطـلاع الرواد على الشعر الفرنسي والانكليزي اطلاعاً مباشراً كان ذا أثر عميق ، فأدركـوا : أنّ نظام الشطرين يقف ، أحياناً ، حاجزاً أمام الحداثة وأمام تحقيق وحدة القصيدة بمفهومها المعاصر ، وأن الرومانتيكية قد شاخت في أوروبة أو انتهت ، وأنّ عصـراً جديداً بدأ هناك ، وقد كان للحياة العربية ، في منتصف هذا القرن ، وبخاصـة ضياع فلسطين ، دور في الثورة على الرومانتيكية من جهة ، وعلى بنية القصيدة العربيـة من جهة أخرى .

ولكنّ ذلك لا يعني أنّ شعرنا المعاصر قد تجاوز نظرية الخيال الرومانتيكية ووحدتها العضوية ، فقد وجدنا أنّ هذه الوحدة لم تتحقّق إلّا في نتاج قليل جـداً من شعر الشابي والصوفي وغيرهما ، ولذلك توجّه شعراؤنا إلى مصادر أوروبية أخرى ، فنهلوا من منهل الرمزيين الفرنسيين ، ثم أفادوا من الحركة السريالية ، واتجه بعضهـم إلى الشاعر " ت . س . إليوت " ، في الشعر الانكليزي . وقد كان لهؤلاء مجتمعيـن ، بالإضافة إلى عمق التجربة الحديثة وتمزّق الإنسان العربي نتيجة الكوارث المتتابعـة ، دور في تغيير بنية الشعر العربي وفي تمتين وحدة القصيدة .

** ** **

الفصل الاول

خصائص القصيدة الأوروبية المعاصرة ووحدتها

يبدو أنّ أكثر الحركات الأوروبية فعلاً في القصيدة العربية المعاصرة ثلاث:

آ ـ القصيدة الرمزية .

ب ـ القصيدة الإليوتية .

جـ ـ القصيدة السريالية الفرنسية المعاصرة .

وسنتناول ، في هذا الفصل ، خصائص كلّ منها ووحدتها ، ليتسنّى لنا ، فيما بعد ، الاطلاع على وحدة القصيدة العربية المعاصرة وخصائصها .

آ ـ خصائص القصيدة الرمزية ووحدتها :

الرمزية " Symbolisme " : " مذهب في الشعر يقول بالتعبير عن المعاني بالرمز والإيحاء ليدع للقارئ نصيبًا في تكميل الصور ، أو تقوية العاطفة بما يضيف إليها من توليد خياله "[1] ، وهي مذهب أدبي نشأ في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ويحتلّ الشعر الغنائي مكانة رفيعة في هذه المدرسة .

نمت الرمزية في ظل الفلسفة المثالية ، وثارت على كلّ ما سبقها من مذاهب أدبية ، من " بارناسية "[2] و " واقعية "[3] و " رومانتيكية " ، فهي " ردّ فعل ضدّ الأشكال الجافة الجامدة الحجرية المرمرية التي كان يتّسم بها شعر المدرسة " البارناسية " ، وضد وسائل التصوير الواقعي المفرط في النثر الطبيعي "[4] ، وهي ثورة على " البارناسية " التي أهملت الشاعر وتجربته إهمالا يكاد يكون كليًّا ، بحيث أصبح الشعر جهدًا خالصًا وصنعة خارجية لا روح فيها ولا حياة ، وأصبح الفن غاية في ذاته والشاعر مجرّد صنّاع ماهر لا أثر لعالمه الداخلي فيما ينظم . وهي ثورة على الواقعية التي أهملت الفن والشعر ، بحيث صار الشعر وسيلة لغاية خارجية ، فليست قيمته في ذاته ، وإنما في الأفكار والصور التي يطرحها ومدى صدق هذه الأفكار وتصويرها للواقع . والتقت الرمزية بالرومانتيكية من حيث الغاية ، لكنها ثارت عليها

من حيث الطريقة ، فقد غرقت الرومانتيكية في الانفعال والعاطفة والألم الخاص ، واهتمت بالعبقرية والإلهام ، وأهملت الوعي في الشعر ، وحاربت العقل ، فوقعت ، نتيجة ذلك ، في الكسل التعبيري .

وتؤمن الرمزية بأنّ الشعر إحساس غامض بحياة غريبة ، كأنها آتية من عالم مجهول ، مأهول بأشخاص وأشباح وأحداث يتآلف منها لحن موسيقي لا صخّة فيه ولا نشوز . وتؤمن بأن الشعر عبقرية وعمل معًا ، أما سهولته فتودي به .

واهتم الرمزيون بالعقل البشري ، وتبنوا النتائج التي توصل إليها علم النفس التحليلي في تقسيمه العقل إلى منطقتين : منطقة يدركها الوعي ، ومنطقة يعجز عن إدراكها . ورأوا أنّ المنطقة الأولى مجال الدراسات العلمية الثابتة . أما منطقة العقل الباطن فهي المحرّك الأساسي لسلوكنا ، وفيها مكمن الحقيقة الإنسانية ، وهي محرّمة إلاّ على الشعر . ومن هنا جعل الرمزيون همّهم الأول الإبحار داخل هذه الدائرة وكشف مجاهيلها .

خصائص القصيدة الرمزية :

للقصيدة الرمزية خصائص تجمعها ، ولكنّ ذلك لا يعني أنّ شعراءها كانوا متشابهين إلى حدّ المطابقة ، فقد كان لكل منهم خصوصية تميّزه عن غيره . ولكنهم تلاقوا حول بعض النقاط الأساسية . منها :

١ — الشعر موسيقي : يرى الرمزيون أنّ الشعر خلق منغّم والجمال غرضه الوحيد ، وقد أدركوا ، بعد عمل شاق ، أنّ نغم الكلمات يوصلنا إلى حال النشوة الروحية التي نستطيع بوساطتها أن نرصد الحركات الهاربة من وجه الوعي والمنزوية خلف ثقوب الأحلام ، وأن نطارد الهواجس الشاردة ونسبر أبعادها العميقة الدفينة ، ولذلك أصيب الشاعر الرمزي ، وهو يكتب ، بشحنة مركّبة من التوتر الداخلي الناتجة عن تفاعل النغم مع الإحساس الروحي ، فيدخل فيما يشبه الغيبوبة الإيقاعية . ولذلك حاول " مالارميه Mallarmé "[٥] ، أن ينهض بالكتابة لتكون موسيقى تجريدية فقال : " الكتابة ، وهي الموسيقى الصامتة للتجريد ، تسترد حقوقها تجاه سقوط الألحان العارية ، وكلتاهما الموسيقى والكتابة تستدعيان فصلاً مسبقًا بينهما هو الكلام المحكي ، بالتأكيد خوفًا من الوقوع في الثرثرة " .

" L'écrit, envole tacite d'abstraction, reprend ses droits en face de la chute des sons nus: tous deux, Musique et lui, intimant une préalable disjonction , celle de la parole, Certainement par effroi de fournir au bavardage."(6)

وشدّد الرمزيون على علاقة الموسيقى بالشعر وتفاعلهما ، وحاولوا جاهدين أن يحطّموا الحواجز التي أقيمت بين هذين الفنين . قال " مالارميه " : " إنّ الموسيقى والآداب وجه متناوب ينطلق هنا نحو الغامض ، ويوحي هناك ، بتأكيد ظاهرة وحيدة أدعوها الفكرة . تخضع الواحدة للأخرى ، وتخرج ، مختفية فيها ، مطبوعة مرتين ، وتكتمل متفاعلة في جنس واحد . "

" La musique et les lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul , je l'appelai l'idée.

L'un des modes incline à lautres et y disparaissant, ressort avec emprunts: deux fois, se parachève , oscillant, un genre entier".(7)

ويبدو أنّ لـ " پو " (٨) Poe " دوراً كبيراً في توجيه الرمزيين إلى العناية بموسيقى الشعر ؛ فهو يرى أنّ الموسيقى أبعد الفنون تحديداً ، ولهذا يمكن للشعر أن يتضمّن العنصر الموسيقي . يقول : " تستطيع الروح عن طريق الموسيقى أن تحقّق أهدافها العظمى ، حتى إذا ألهمتها عاطفة شعرية كانت النتيجة خلق جمال سماوي ... ولهذا كان في اتحاد الشعر بالموسيقى بمعناها الواسع مجال كبير للتطور الشعري ، ليس في ذلك من شك ". (٩) ويولي " پو " الموسيقى في القصيدة أهمية كبيرة ؛ فهو يقول : " والموسيقى إذا امتزجت بالفكرة الممتعة هي الشعر . أما الموسيقى التي تخلو من الفكرة ، فهي موسيقى مجرّدة ، أما الفكرة التي تخلو من الموسيقى فهي نثر ، لأنها محدّدة ". (١٠) وقد كان لـ " پو " أثر كبير في الرمزية الفرنسية ، وبخاصة في " بودلير " (١١) Baudelaire ".

ويذهب الرمزيون إلى أنّ النغم أساس القصيدة ومفتاحها ؛ فالنفس تمتلئ ، أولاً ، بجوّ موسيقي . أما الأفكار الشعرية فما تأتي إلاّ نتيجة للإيقاع . فوجهوا عنايتهم الأساسية إلى الموسيقى لأنها تفتح أمام مخيلاتهم آفاقاً مجهولة ، وتساعد على توليد

الجوّ الشعري في نفوسهم ،وتشحذ الألفاظ وتصقلها ، وتشحنها بالحرارة التي تؤدّي بها إلى الإيحاء . وأولوا صوت الكلمة وجرسها أهمية بالغة ،ووجدوا أنّ أثر الصوت في النفس لا يقلّ عن أثر اللون أو العطر أو غيرهما . وحاولوا أن يوقظوا في الكلمة حسّها الإيقاعي . هكذا تصبح الموسيقى ، عند الرمزيين ، ضرورة في الشعر ، لأنّ الألفاظ تكون ، إذا خلت منها ،باردة تخاطب الأذن والعقل ، ولكنّها تعجز عن مخاطبة العقل الباطن والإحساس الشاعري . وهذا ما حدا بـ"بودلير" إلى أن "يعي إلى حدّ بعيد أهمية الإيقاع الصوتي ، لأنه أدرك أنّ الإيقاع يولد الحلم ويدخل إلى أعماق النفس الانسانية ".[١٢] وقد أدّى اهتمامهم بالإيقاع الشعري إلى أن يرى صاحبا "النقد الأدبي" أنّ الرمزية تجعل الشعر موسيقى . يقولان : "وقد يصحّ أن نصف الحركة الرمزية بأنّها السعي لوضع الشعر في ظروف الموسيقى ".[١٣]

وليس الإيقاع ،في القصيدة الرمزية ،منفصلاً عن معناه ، فهو ممتزج به ، يدلّ عليه ويتصاعد منه كالرائحة ،وهذا ما عناه " جان بول سارتر " حين عرّف قصائد "بودلير" بقوله : " هي أفكار "متجسّدة" ، لا لأنّها تجسّدت في الرموز فحسب ، بل أيضًا وبوجه خاصّ لأنّ كل قصيدة منها ،بإيقاعها المتفنن ،والمعنى المتردّد عن عمد وشبه المحو الذي تعطيه للكلمات ، وبطلاوتها الخفية ، هي وجود متحفّظ ، شرود ، شبيه كلّ الشبه بالرائحة ".[١٤]

وليست الموسيقى ، عندهم ، أنغامًا تتبدّد في الفضاء الرحب ، أو آلامًا بلا تجربة أو إحساس داخلي ، وإنما تتصاعد الآلام ،ضمن الإيقاع الحار ، من نفس تعاني أزمات متنوّعة ، منها ما هو شخصي ، ومنها ما هو كوني ، ولذلك يرى "رامبو"[١٥] Rimbaud " أنّه "لا شيء في الشعر إلّا الإيقاع الحار الذي تزدحم فيه جميع الإحساسات ويستنفذ فيه العصب كلّ ما فيه من إرهاق ".[١٦] هكذا مزج الرمزيون الإيقاع بالتجربة والأفكار والصور مزجًا حارًّا تفاعليًّا ، ولم يقفوا عند اختيار الكلمات الإيقاعية المعبّرة ،وإنما اكتشفوا القدرة في الإيقاع على تبديل مدلول الكلمات بحسب إحساس الشاعر ، واهتموا بالموسيقى الداخلية التي هي تعبير عن مكنونات النفس التي تستطيع أن تبدّل المعاني وتوقظ ما غفا منها . والموسيقى قادرة على أن تحمل الشاعر إلى عالمه الداخلي ، فهذا "بودلير" يقلع بشراعه النفسي تحت سقف ضبابية

إلى نجمته الشاحبة ، يقول في قصيدته : "الموسيقى La musique :

" تأخذني الموسيقى مثلَ بحرٍ!
La musique me prend comme une mer!

نحو نجمتي الشاحبة ،
Vers ma pâle étoile,

تحتَ سقفِ ضبابٍ أو في أثيرٍ واسعٍ،
Sous un plafond de brume au dans vaste éther

أرفعُ الشراعَ
Je mets à la voile

الصدرُ إلى الأمامِ والرئتانِ المنفوختانِ
La poitrine en avant et les poumons gonflés

كشراعِ الصاريةِ
Comme de la toile,

أصعد ظهرَ الأمواج المتكدّسة
J'escalade le dos des flots amoncelés

التي يحجبها الليلُ عني ؛
Que la nuit me voile;

أحسّ في داخلي ارتعاشَ كلِّ آلامِ
Je sens vibrer en moi toutes les passions

مركبٍ يتعذّب
D'un vaisseau qui souffre ;

الريحُ المؤاتية ، العاصفة واضطراباتها
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

تهدهدني على اللجّة العميقة .
Sur L'immense gouffre

وفي أحيان أخرى طبقٌ هادئٌ ، مرآةٌ كبيرةٌ
Me bercent .D'autres fois, calme

ليأسي !".
plat,grand miroir de mon désespoir! (17)

وأدّى الاهتمام بالموسيقى الداخلية إلى الإيحاء ، فلم يبقَ معنى الكلمة محصورًا في مدلولها المعجمي ، وإنما اتسعت دائرته في النفس بحسب القرّاء ومؤهّلاتهم وغنى القصيدة وتعدّد معانيها .

وأدّى ذلك إلى تغيير في شكل القصيدة الخارجي ، فقد ذهب الرمزيون إلى "أنّ من مساوئ البحور الثابتة أنّها تكره الشاعر على تضخيم عاطفته ، أو إضعافها لكي يملأ هذه البحور . فبساطتها وصرامتها النسبيّتان لا تسمحان بالتعبير عن الفروق

الدقيقة المعقّدة المتقلبة "(١٨)، لذلك رأوا ضرورة تحطيم البيت " الاسكندري "(١٩) الكلاسيكي، فأطلقوا حرية الشكل، وخلقوا ما سماه المؤرخون البيت الشعري الحر " Le vers libre ". وما دام الشاعر عزف عن الطموح إلى التعبير عن المظاهر الشكلية للحقيقة الخارجية، وجنح إلى العثور على النغمة المطابقة لخفقات الوجدان والروح، فإن الشعر لا يخضع إلا لقاعدة واحدة، " وهي أن الانفعال الداخلي للشاعر هو الذي يخلق تنظيم ضروب الوقف والسكنات، ويحدد طول الأبيات "(٢٠)، وأخذ " رامبو " يبدل من إيقاعات البيت " الاسكندري " حسب ما يقتضيه إحساسه الداخلي، فيغيّر فيه ليتخلص من طبيعته الصميغة وذكاء المتأجج، حتى بتنا نرى بعض أبياته " تفتقد صلابة حدودها وصرامتها، وفي بعض قصائده كان المقطع الأخير يحفل ببيت زائد مضاف، وفي قصائد أخرى حيث الأبيات من سبعة مقاطع كان رامبو يضع بيتاً ليس فيه غير ستة "(٢١).

وهكذا استطاع هؤلاء الشعراء أن يمزجوا الشعر بالموسيقى، ويواءموا بين نغم الأصوات وإيقاع الوجدان، ويتطلعوا إلى أن تعبّر القصيدة بالكلمات عما تعبر عنه الموسيقى بالأصوات، فكان الإيقاع، لديهم، عاملاً من عوامل توحيد القصيدة.

٢ — الشعر لغة جديدة: يرى الرمزيون أن اللغة، بوضعها الحالي، غدت غير قادرة على التعبير عن مكنونات الشاعر الحديث من جهات، أهمها، أنها، أولاً، قد تآكلت واهترأت وخبا وهجها ويبست عروقها وانطفأت حرارتها من فرط الاستعمال. وهي، ثانياً، عاجزة عن مواكبة إحساساتنا العصرية التي تتبدل بتبدل الحضارة.

ولم يقف الرمزيون مكتوفي الأيدي أمام أزمة اللغة الشعرية، وإنما حاولوا، بكل ما أوتوا من قوة وجهد وعبقرية، أن يبعثوا فيها الحياة، فاللغة، عندهم، أساس الشعر، والرمزية مغامرة شعرية على مستوى اللغة قبل أن تكون أي شيء آخر، ولذلك حاولوا، أولاً، أن يميزوا في اللغة بين ما هو نثري وما هو شعري، فالألفاظ النثرية باردة جافة عقلية عاجزة عن الدخول في عالم العقل الباطن. أما لغة الشعر فهي لغة العقل الباطن، مأوى الرؤى والظلال والأحلام، وهي قادرة على ارتياد تلك الأماكن لأنها لغة السحر والرموز والأساطير. من هنا اهتم مالارميه " باللغة الشعرية " ولاحظ أنه توجد لغتان محكيتان: لغة السرد، ولغة الإبداع الشعري "(٢٢)، أما " بودلير " فقد اكتشف " جمالية القبح "، فأدخل إلى الشعر الحديث ألفاظاً لم تكن

تستخدم في الشعر الكلاسيكي أو الرومانتيكي ، وأولع بأمثال " الحلازين — العظام — القبور — الهياكل — الميت . . . ". وأورد في مقطع صغير " الديدان السود — الميّت العواهر — بنات العفونة " :

" أيّتها الديدانُ ، أيّتها الرفيقاتُ السودُ دون أُذُنٍ ودون عيون ،

O vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,

انظُرْنَ ميّتًا حرًّا وسعيدًا يأتي إليكُنّ

Voyez venir à vous un mort libre et joyeux;

أيّتها الفيلسوفاتُ العواهرُ ، يابناتِ العفونة "

Philosophes viveurs, fils de la pourriture " (23).

وحاولوا ، ثانيًا ، أن يضعوا المعايير الصارمة للتمييز بين هاتين اللغتين واجتياز أزمة اللغة ، فعلى مستوى الكلمة المفردة أصرّوا على ألّا يتسلّل إلى الشعر إلّا الجواهر المنتقاة من الألفاظ ، ولديهم في ذلك معياران ، هما المحتوى الصوتي والمحتوى المتجدّد . أما المحتوى الصوتي ، فهو المعيار الذي يميّز بين كلمة وأخرى ، فإذا ما تساوت الكلمات في أنّها مصطلحات ، فهي تختلف في أنّ بعضها يحمل في ذاته قيمة صوتية كبيرة تستطيع أن تنقل الشاعر إلى عالم الإحساس الداخلي . أما المحتوى المتجدّد فإنهم يعتقدون بأنهم يستطيعون تجديد اللغة بتحويل الكلمات الشعرية عن معانيها الأصلية ودون اشتقاق كلمات جديدة . وأصرّ " مالارميه " ، كما أصرّ " رامبو " من قبله ، على بذل الشعراء قصارى جهودهم في المستقبل لمعالجة هذه المشكلة ، فاللغة العادية نمّاها ذوو التفكير العملي لتفي بحاجات الحياة اليومية ، وهي لم تعق ذات نفع في الشعر . على الكلمات ، إذاً ، أن تستعمل بمعانٍ جديدة ، لأنّ لكل كلمة معاني شتى غير معناها المألوف . وبدت اللغة سرًّا عند " بودلير " وهي غابات رموز ، يقول :

" مثل أصداءٍ طويلةٍ تختلطُ من بعيد

Comme de longs échos qui de loin se confondent

في وحدةٍ غامضة وعميقةٍ ،

Dans une ténébreuse et profonde unité,

كالليلِ والبهاءِ سِعَةً

Vaste comme la nuit et comme la clarté

تتجاوبُ العطورُ والألوانُ والأنغام "

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. (24)

وهذا ما جعل "رامبو" يرى أنّ للكلمات معنى لونيًّا ، وتأتي نظريته في "البصير" لتحلّ مشكلة اللغة الشعرية ، فاهتدى ، بعد أن كانت الكلمات تقف في طريق تقدّمه الشعري ، إلى ما يسميه "كيمياء الكلمة" ، وأخذ يرى ، على حدّ قوله ، في إيقاع الألفاظ ألوانا وروائح ، ثم أخذ يبحث عن تعابير شعرية جديدة ، تضمّ أنواع الأحاسيس جميعها ، فكتب قصيدته "الصوائت Voyelles "(٢٥) ، وقال في "الهذيانات" في فصل "كيمياء العبارة Alchimie du verbe " :

"اخترعت لون الحروف الصوتية : A
أسود ، E أبيض ، I أحمر ، O أزرق ، U
أخضر ، ضبطتُ شكل كلّ حرفٍ ساكنٍ وحركتَهُ ،
وبإيقاعات غريزية ، أوهمتُ نفسي باختراع عبارة شعرية
سهلة الوصول ، بين يومٍ وآخر ، إلى جميع الحواس ."(٢٦)

وهكذا اهتم "رامبو" بلون الكلمة وإيقاعها الداخلي ورائحة الإحساس المنبعثة من صوائتها ، مما أدّى به إلى أن يقول بـ" تعطيل الحواس " ، بحيث صار يطلب منا أن نشمّ المسموعات ونسمع المرئيات ونرى مالا يُرى منها . يقول "رامبو" : " إنّ الشاعر هو الذي يستشفّ بكلّ حواسه وكيانه ، ما وراء الأشياء ، هو الذي يضع يده على الجوهر المقدّس في كلّ مظهر من مظاهر الوجود ، وينضح من أعماق نفسه موسيقى الشعر ، ولا يُتاح له ذلك إلاّ إذا أصبح بصيرًا ، إذا كان وجهًا لوجه أمام المطلق ، أمام اللانهاية ، عندئذ يصبح إحساسه موسيقى وانفعالاته صورًا ، وكلماته غناء . وتكون جميع حواسه في اتصال وتآلف ، كما لو أنّه عاد إلى ينبوع واحد لها جميعًا ، فالعين تسمع رفيف الأجنحة والأذن ترى عبور الرؤى وكلّ جارحة من جوارح الإنسان ، تزدهر وتنتعش أمام تألّق الأشياء بالألوان والأضواء والأشذاء وتفيض بالشعر ."(٢٧)

ويبدو أنّ "رامبو" يشير إلى قدرة خارقة في الإدراك يمكن للإنسان أن يكتسبها حين يتحطّم نظام حواسه تحطيمًا مدروسًا ، ويتمّ تركيبها في جهاز حسّي أعلى ، فتتشابك الرؤى نتيجة مخيلة محمومة ، وتستطيع اللغة ، حينذاك ، بأفكارها اللونية وألوانها الإيقاعية أن تعبّر عن العقل الباطن . وهكذا توصّلنا نظرية "البصير" ، على حدّ إيمان "رامبو" بها ، إلى تجديد الشعر والحياة واللغة . أما على مستوى السياق ، فثمة معيار الإيحاء الذي يتوافر حين تُستخدم اللغة الشعرية استخدامًا جديدًا في

السياق ، وقد أولى " مالارميه " هذه الناحية أهمية بالغة ، فاللغة ، عنده ، مغامرة ، ومغامرتها في تركيبها غير المألوف . يقول " دانيال لوير " Daniel Leuwers في مقدمته لأعمال " مالارميه " : " إنّ تركيب الجملة المالارمي تقدير بارع من الصرامة والإبهام ، ولا يسمح هذا التركيب بلعب الصور المنضّدة أو ألوان البدل المقدّمة فحسب ، وإنما يحرص بخاصة على استخدام الكلمات بوظائف غير مألوفة ، مجبرًا إياها في وثب التراكيب الجريئة ، على الإفضاء بمعنى جديد . "

" La syntaxe mallarméenne est un savant dosage de rigueur et d'ambiguïté. Elle n'autorise pas seulement tout un jeu d'images superposées ou d'appositions anticipées, elle s'attache surtout à utiliser les mots dans des fonctions inhabituelles, les contraignant ainsi , dans l'élan de constructions audacieuses, à délivrer un sens nouveau. "(28)

وأجهد " مالارميه " نفسه في لغة الشعر ، فهو لا يحاول أن يصف تجربة أو يتحدّث عن موضوع أو فكرة ، وإنما يحاول أن يعثر على تأثير التجربة أو الإيقاع أو غيرهما ، وهذا هدف لم تحلم به اللغة من قبل ، وهو ، بذلك ، يحمّلها ما لم تستطع القيام به ؛ فهو يقول : " وأخيرًا باشرت بقصيدتي هيروديات هلعًا ، لأني أبتدع لغة يجب أن تنبع حتمًا من شاعرية جديدة جدًا يمكنني اختصارها بهاتين الكلمتين : أن أرسم لا الشيء ، بل التأثير الذي يحدثه " .(٢٩) هذا هو طموح " مالارميه " : أن تقدّم اللغة شيئًا لم يكن فيها من قبل . ولم يكن يبحث عن الكلمات النادرة أو الجديدة ، ولكنه كان يبحث عن الكتابة التي كانت عنده اكتشافًا على تخوم القلق ، وهي " قبل كلّ شيء الجلوس داخل اللغة "

Ecrire, c'est avant tout s'installer à l'intérieur du langage.(30)

وهكذا نجد أنّ القصيدة ، في الرمزية ، لا تنشأ عن الموضوعات والبواعث الفنية فحسب ، وإنما يرجع الفضل في خلقها إلى إمكانات اللغة ، فينتقي الشاعر ألفاظه ، ويوائم في التأليف بين أنغامها والذبذبات المترابطة المتداعية التي تنبعث من معاني الكلمات ومن طاقاتها التي توجّه مسار العبارة ، وتوتّر ، بفضل تسلسل أنغامها غير العادي ، تأثيرًا سحريًا في خلق الإحساس بالمجهول . وتكون الرمزية قد وسّعت الهوة بين لغة الشعر

ولغة النثر ، وجعلت الترجمة عملاً أقرب إلى المستحيلات ، وذلك لأنّ قيمة الكلمة ، في البناء الرمزي ، تكمن بما فيها من إشعاعات وأنغام أكثر مما فيها من معنى .

وهكذا أمسى شاغل الشعر ، منذ " رامبو " و " مالارميه " ، أن يؤثّر ويوحي ويشير بوساطة هندسته اللغوية ، وأصبح الشاعر يحلم بأن يتوصّل ، باللغة الجديدة ، إلى معرفة أسرار الوعي الباطن . وعلى الشاعر ، انسجاماً مع حال التغرّب هذه ، أن يكتشف اللغة الجديدة الساكنة في داخله ، هذه اللغة التي تسعى إلى هزيمة العقل الذي يعاملها كجثة . وتتفجّر ، بذلك ، طاقات اللغة بحيوية جديدة ، وتصير غايتها غير عدمية ، بل حركية جدلية ، حركية من تلقاء ذاتها وجدلية مع الحياة . والتكثيف هو الوسيلة التي تؤدّي إلى حيوية اللغة ونشاطها . وهكذا تكون اللغة الجديدة عاملاً من عوامل توحيد القصيدة الرمزية .

٣— الشعر تكثيف وتركيز : وحاولوا تنقية القصيدة من الشوائب التي علقت بها من جرّاء الانفعال الشخصي والموضوعات الرومانتيكية والتعليمية . ورأوا أنه عندما تخلو القصيدة من هذه العناصر الدخيلة تعود إلى طبيعتها نقية متماسكة ، وتصبح قادرة على الإيحاء والدهشة . وكان ذلك يتطلّب إعادة تسليط الوعي على القصيدة لفرز ما هو شعري عما هو نثري . وهكذا عاد العقل إلى القصيدة ، لكنه لم يعد عدوّاً للخيال كما كان في القصيدة الكلاسيكية ، وإنما عاد متسلّحاً بالخيال العقلي الذي طهّر الشعر من الانفعال والخيال العاطفي الرومانتيكي ، وهذا ما جعل " مالارميه " يرى " أنّ الشعر تعبير محكم للمجهود العقلي الذي يهدف إلى الجمال المحض " (٣١)

وبدأت الصنعة تتخذ ، للحصول على شعر خالص ، طابعاً جدّيّاً ، وأخذت التلقائية تتراجع شيئاً فشيئاً ، وبدا الشاعر صانعاً ماهراً مع " پو " الذي كان يعتقد " أنّ الإلهام يجب أن يعقبه تطبيق ذكي قوي منظّم حتى يصل الفنان إلى غرضه المنشود . أما من يؤمن بأنّ في الإلهام وحده الكفاية وبأنّ الفن العظيم يمكن أن يصدر عن شخص لا يفهم بالضبط ما هو فاعل ، فهو شخص أساء فهم طبيعة الفن . " (٣٢)

لم يلغ " پو " الإلهام ، ولكنه أولى تنقيح القصيدة أهمية كبيرة ، فقد كان يعي ما ينظم وما يريد التعبير عنه ، و " كان يفكّر ويعيد الكتابة ، كان يراجع ما كتب ، يضيف سطوراً إلى قصائده أو ينقص منها سطوراً أخرى ، كان رجل صنعة منقطع النظير " (٣٣)

ولم تقتصر الصنعة، عنده، على الإقلال من أهمية الإلهام، وإنّما تجاوزها إلى الاقتصاد في استعمال الكلمات، فهو يطمح في أن يعبّر في كلمات قلائل عمّا لا يستطيع غيره أن يعبّر عنه إلاّ في كلمات كثيرة، وهو "يجيد فنّ الاقتصاد في استعمال الكلمات" (٣٤).

واستطاع "بو" أن يحدّد الأساس الذي سينطلق منه الرمزيون، وهو أنّ العمل الشعري مزيج من بصيرة وعمل شاق. وهذا ما حاول "بودلير" أن ينقله إلى الأدب الفرنسي، فقد أخذ يحذّر من الاستسلام للانفعال الشخصي، ويرى "أنّ العمل المؤدّي إلى الشعر الخالص فعل كلّه جهد وتعب وبناء ومعمار وتجريب متصل لطاقات اللغة وبواعثها" (٣٥).

ولم يقتصر "بودلير" على إشراك الوعي مع البصيرة في القصيدة، وإنما أولى مراجعتها أهمية كبرى، فعاد إلى أشعاره ينقّحها، وحسبنا "أن نرجع إلى أصول منظوماته وما أدخله عليها المرة بعد الأخرى من التنقيح والتهذيب، شأن المتطّس لا شأن الموسوس، فإنّك ترى اللمسات التي تزيد القالب حسناً والمعنى صدقاً، فإذا البيت من الأبيات بعدها أطبع وأصنع. وما كانت هذه التوفيقات لتقع إلاّ بدوام الطلب، وإيقاظ الذهن لها ودوام التفكير فيها، مع استفزاز الخيال وتدقيق الذوق، وبودلير كان يفعل هذا طول الوقت" (٣٦).

وتصل الصناعة الشعرية، عند "مالارميه"، حداً لم تصل إليه عند غيره، ذلك لأنه يؤمن بأن الشعر زينة ومتعة وتركيز، فهو يقول: "لأنّي، في أعماقي، وحيد، أعتقد أنّ الشعر مصنوع للزينة والمتع الفائقة لمجتمع مكوّن قد يكون للمجد الذي فقد الناس مفهومه مكان فيه".

" Car moi, au fond, je suis un solitaire, je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion (37).

وهذا ما جعله يخشى الثرثرة الشعرية ويلزم نفسه بقانون قاس، فقد كان يراجع قصائده ويطيل النظر فيها، ويفحصها تحت مجهر وعيه، وكأنّه لاعلاقة تربطه بهذه القصائد، فهو يقول: "وإنّي لا أزال متضايقاً جداً إلى درجة تجعلني لا أومن حتى

بشعري فأعاود العمل " (٣٨). وهو ينقّيها من الخطابية والتقريرية ويحذف منها كل صوت مرتفع ، وينبذ كل دخيل عليها حتى تغدو عملاً واعياً وإرادياً .

وكان " مالارميه " مقتصداً في استخدام الكلمات إلى حدّ التقتير ، فهو يضغط معانيه المتأجّجة في ألفاظ قليلة ، مما يجعلها تنوء بأثقالها فتتدفّق معاني وأنغاماً وتتفجّر هنا وهناك بإشعاعات مركزية وبأسلوب فريد يطمح إلى رسم أثر الكلمات في النفوس ، ولم يكن همّهُ البحث عن الكلمة النادرة ولا عن الكلمة الجديدة " همّه الوحيد اختصار الكلمات إلى حضورها الدال ، بهدف واضح هو " رسم لا الشيء " لكن الأثر الذي ينتجه " . وإذاً ليست قصيدته رسماً لحقيقة ملموسة ، ولكنها فنّ ساحر لمواقد التكثيف والإشعاع فيه حظ راجح . "

(Son seul souci est de réduire les mots déjà existants à leur présence signifiante, dans le but déclaré de "peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit". Sa poésie n'est donc pas un calque de la réalité tangible, mais un art incantatoire où les foyers de condensation et d'irradiation ont une part prépondérante." (39)

ولم يقتصر «مالارميه» على ذلك ، وإنما عاد إلى الكلمة يصقلها ويهذّبها حتى أصبحت جوهرة عزيزة المنال ، ولذلك أخذت الصناعة الشعرية ، عنده ، ترتفع على حساب الإلهام ، وأصبح الشاعر صانعاً ماهراً يتلخّص عمله في تخليص الكلمات مما لحق بها من رطوبة وصدأ ، فنشب صراع شديد بينه وبين موضوعات الشعر ، إلى أن أطاعته ، وأصبحت القصيدة كلمات توحي أكثر مما تدلّ وتشير أكثر مما ترسم ، وقد كان " مالارميه يحبّ أن يُبرز الكلمات " المضمرة بين حواجز الكهوف " ، التي تملك فنّ الانبثاق من جديد في الأشكال الأكثر بعداً عن التوقّع . لكنّ ما يحبّه أكثر إنّما هو أن تشعّ الكلمات بذاتها ملغية الشيء الذي تدلّ عليه ، وهذا ما قاد ناقداً لعقد مشابهة عن حقّ بين مالارميه " وصائغ يحلم بصيانة بريق الأحجار الكريمة حاذفاً الجواهر " . "

(Mallarmé aime à faire miroiter les mots qui, "projetés, en parois de grotte", ont l'art de resurgir sous les formes les plus inattendues. Mais ce qu'il aime davantage encore, c'est que les mots

rayonnent d'eux-mêmes tout en abolissant l'objet qu'ils désignent -
ce qui a conduit un critique à comparer trés justement Mallarmé à " un joaillier qui rêve de garder les feux des pierreries en supprimant les gemmes"(40)

ويتوصّل " مالارميه " إلى نظرته الشهيرة في طبيعة الشعر ، وهي أنّه تكثيف ينجـم عن ترتيب أصوات الكلمات . يروي لنا " دانيال لوير " Daniel Leuwers حادثة الرسام " إدغار ديغا " Edgar Degas الذي اشتكى حين كان يجلس مع " مالارميه " من ضياع النهار وهو يحاول أن يكتب قصيدة قائلاً : " ومع ذلـك ، ليست الأفكار هي ما ينقصني ، فإنّني مفعم بها " ، فتيسّر لمالارميه أن يجيبه : "وليس بالأفكار تصنع القصائد ، ياديغا وإنما بالكلمات . "

(Et cependant , ce ne sont pas les idées qui me manquent , j'en suis plein!), Mallarmé avait beau jeu de répondre : " ce n'est pas avec des idées qu'on fait des sonnets , Degas , c'est avec des mots"(41)

وهكذا يصبح الشعر بناء أصوات تتكثّف بذاتها وتوحي ، ويصبح تكثيف المعانـي في أية قصيدة أصلية " حصيلة لبناء الأصوات " .(٤٢) وبذلك يصبح التكثيف وظيفة الشعر ، ويصبح الصوت ذا قيمة أساسية في بناء القصيدة ، فأهميتها لا فيما تقوله ، وإنّما فـي الطريقة التي تتّبعها . وهكذا تتحوّل الكلمات ، بعد هذا العمل الجاد والإرهـاق الداخلي والخارجي ، إلى شعر خالص ، ويتفجّر الخيال الواعي بألفاظ مشـقّة مضغوطة بنسيج من الوعي ونقيضه والصنعة والعبقرية . فيصحّ ، حينذاك ، أن نقـول مع مورون " : " إنّ توثيق المنطق الخارجي وتوثيق المنطق الداخلي هما اللـذان يؤدّيان في النهاية إلى تحويل السرد إلى شعر " .(٤٣)

وهكذا يصير التكثيف عاملاً من أهمّ عوامل توحيد القصيدة الرمزية .

٤ — الشعر إيحاء Suggestion : خلص الرمزيون ، إذاً ، إلى أنّ ما يميّز الشعر من النثر هو التكثيف الموحي ، فليس من طبيعة الشعر أن يصف أو يروي وإنّما يومئ ويوحي ويعبّر عمّا لا يستطيع النثر أن يعبّر عنه ، فيقبض على الخفايا المنهزمة

في أعماق العقل الباطن ،ويحمل العمل الفني إلى القارئ ،وثمة أشياء فيه غير موجودة ،ولكنّها تُستوحى من خلال إشعاعات ألفاظ القصيدة ورموزها وأساطيرها وإيقاعها وكثافة السياق . " وأن يتكلّم المرء كشاعر هو أن " يكتفي بالتلميح " عن الأشياء " أو أن يستخرج صفتها التي تجسم فكرة ما " (٤٤).

والإيحاء ضروري فبوساطته يكتسب الشعر ديمومته ، وهو الذي يحفظ للقصيدة حيويّتها ،ويخلّصها من الجفاف والمباشرة وعناصر النثر ويضمن لها بقاء الجمال ، " والجمال نفسه ليس كمالاً حسيًّا محصورًا في الحدود الضيقة لإطار ، لنوع شعري للحن موسيقي . إنه قبل كلّ شيء إيحاء " . (٤٥)

واخترع الرمزيون وسائل تضمن لهم خلود الشعر واستمرار الإيحاء فيه ؛ ففي مجال الموسيقى كان " مالارميه " يرى أنّ " النغم أو الغناء ،فيما تحت النصّ ، يقود الوحي هنا وهناك ،يوحّد فيه باعثه الأفضل ونقشه غير المرئيين . "

"L'air ou chant sous le texte,conduisant la divination d'ici là y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles." (46)

وفي مجال الكلمات دعوة إلى انتقاء الألفاظ القادرة ،بتجدّد مدلولها وامتزاجه بالإيقاع ، على الإيحاء ؛ فليست الكلمة الشعرية إشارة محدودة إلى شيء ثابت ، وإنما هي أداة انفعال تخدر القوى العاملة الواعية في القارئ ،وتفرض عليه حال المبدع الشعورية ،ومن هنا صعوبة قصائد " مالارميه " على رأي " لوير Leuwers " الذي يقول : " سوف يستطيع علم النحو دائماً أن يشرح صعوبة قصائد مالارميه على أنّها ناتجة عن حذف القيمة المعنوية للكلمات لصالح تعدّدية دلالاتها الحافة ، ولن تحذف مع ذلك غموض " الغناء المالارمي" .

(La science grammairienne pourra toujours expliquer que la difficulté des poèmes de Mallarmé résulte de l'effacement de la valeur dénotative des mots au profit de la multiplication de leurs connontations, elle n'entamera pas pour autant le mystère du chant mallarméen" (47).

ولذلك أخذ «مالارميه» يسعى إلى اختراع لغة جديدة تتعوّد أن تقول ما لم تستطع قوله من قبل ، يقول " مالارميه " : " إنني أبتدع لغة منها ينبثق شعر جديد شعر لا يدور على وصف الشيء بل على تأثيره . لا يتكوّن البيت الشعري من ألفاظ ذات معنى بل من ألفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الألفاظ المعنوية أمام شعورنا " .(٤٨)

ومن وسائلهم الإيحائية الرمز ؛ فهو قدير على نقل الحالات النفسية المختلفة ، ويضمن ، في الوقت ذاته ، الابتعاد عن التقرير والمباشرة والنثرية ، ويعبّر عن الفكرة من خلال نقاب من الأساطير التي تمنحه قيمة عالمية غير محدودة بزمان أو مكان ، وتضمن له البقاء والانتشار والعمق ؛ فالرمز دائم الحركة كالحياة ، وغرضه التقاط ما هو متحوّل والرمز غنيّ بمدلوله وإيحاءاته ، وكلما كان نتيجة لتجربة كان أغنى وأعمق وأدلّ . يقول ميللر في شاعرية " رامبو " : " استخدامه الفريد للرمز ، هو علامة عبقريته . لقد توصّل إلى منظومة الرمز هذه عبر الدم والألم " .(٤٩)

هذا هو الإيحاء الذي يخلّص الشعر من عناصر النثر ، وينقي القصيدة من العناصر الغريبة ، ويوسّع الافتراضات ، ويؤمّن حرّيّة المخيّلة العقلية التي كانت رهينة المعنى النثري المحدود ، ويضمن للقصيدة العمق والتأمل والشعور النفسي الحاد والقبض على الإدراك والخلق والرؤيا الشعرية . والإيحاء ، عند الرمزيين ، عامل من عوامل توحيد القصيدة ومن أهم سماتها .

٥ــ الشعر غموض (Mystère) :

يرى الرمزيون أنّ الغموض من طبيعة الشعر ؛ فليس الشعر إيضاحاً ولا تفسيراً ، وإنما هو إيحاء يصدر عن العالم الداخلي ، ويبتعد عن الواقع ، ويصبو إلى المثال والتعبير بالرمز ، وهو لا يقول كل شيء ، لأنّ تلك وظيفة النثر . أما الشعر فهو يومئ ويوحي ، وغرضه " الإبهام في القلب ، والغموض الواضح في الإحساسات ، والتردّد في حالات النفس ".(٥٠) ويرى " مالارميه " أنّ الغموض ضرورة في الشعر فـ" يجب أن يكون لدينا دائماً لغز في الشعر ، وهو هدف الأدب ، ــ وليس ثمة سواه ، لتذكّر الأشياء " .

(Il doit y avoir toujours énigme en poésie , et c'est le but de la littérature,- il n'y en a pas d'autres, -d'évoquer les objets."(51))

ويكمن جمال القصيدة ،عندهم ،في غموضها ؛" فعلى الشاعر ألاّ يعرض الحقيقة لنور ساطع ، بل أن يرفعها خلف وشاح خفيف ،فتطلع شيئاً فشيئاً وقد حفّت بهـا الأظلال .. " والأظلال " و " الحلم " يسحان الواقع بعطر الجمال " (٥٢).

وتضاربت الآراء في أمر هذا الغموض ودواعيه ، ولكنّنا نرى أنّ عوامل كثيـرة قد أدّت إليه ،منها ما يعود إلى طبيعة الشعر الجديد ،ومنها ما يعود إلى تبايـن الثقافة بين الشاعر الرمزي والجمهور .

أما ما يعود إلى طبيعة الشعر الجديد فمنه أنّ اللغة عند الرمزيين تطمح إلـى أن تقول ما لم تتعوّد أن تقوله ،وهذا يعني أنّها جديدة على الأسماع والأذن .والجديد غير مألوف . ومنه أنّ الرمزيين يطمحون إلى أن يضارع الشعر التعبير بالموسيقى مـن حيث التجريد والمثالية . يقول " مالارميه " : " أعرف أنهم يريدون حصر الأسـرار في الموسيقى ،بينما الكتابة تدعي ذلك " .

" Je sais , on veut à la musique, limiter le Mystère ; quand l'écrit y prétend."(53) .

وثمة التعبير بالرمز ، فالرمز وسيلة إيحائية تتنافى مع الشرح الثابت والتفسـير ذي البعد الواحد ،وهو ، في القصيدة الرمزية ، نتيجة التجربة الداخلية وتأمل الشاعر وجهده ، لذلك يصح فيه قول " ميللر " ، " ما إن تصبح الرموز قابلة للإيصـال على كل مستوى ،حتى تفقد صحتها وفاعليتها " (٥٤).

ومن أسبابه أنّ الشعر إيحاء تتناسب معانيه مع تأثيراته في كلّ قارئ على حدة . يقول " فاليري " : (٥٥) " إنّه لمن الخطأ المنافي " لطبيعة الشعر " ،لمن الخطأ القتّال للشعر ،أن ننسب إلى كل قصيدة معنى حقيقيًا ، واحدًا محضًا مطابقًا وملازمًا لفكـرة المبدع " (٥٦).

ولغزارة الصور غير المألوفة دور في غموض القصيدة الرمزية ،وليست وظيفـة الصور الزينة أو الجمال ، " إنّها عناصر في القصيدة ، عناصر في بنائها ، ويجـب أن تقرأ بهذا المفهوم " (٥٧)، والتداعي الداخلي المحكم بالخيال العقلي جعـل الصور غير منطقية وغير مألوفة .

وثمة الرابط الإحساسي ، فالمنطق الخارجي لا يربط أجزاء القصيدة الرمزيـة ،

وإنما يربطها الشعور ،ولم يكن الرمزيون " بصدد جمع الكلمات وفقاً للمنطق ، لكي يحققوا معنى يستطيع جميع الناس إدراكه ،وإنما كانوا يجمعونها حسب الإحساس ، لكي يُبرزوا خاطراً أدركه الشاعر وحده " ،(٥٨) وهذا ما جعل القصيدة الرمزية بعيدة عن جمهور كبير اعتاد أن يربط كلّ فنّ برباط منطقي خالص .

وتصل القصيدة ، عند " رامبو " إلى حدّ الإبهام ؛ فهو لا يتحدّث إلى الناس بلغتهم المألوفة ،وإنما يستخدم لغة جديدة ،وبخاصة حين اخترع الألوان الصوتية وكيمياء العبارة وغيرهما ،(٥٩) وصوره غزيرة معقّدة غريبة غير مألوفة ،تتلاحق الواحدة بعد الأخرى ، ثم تختلط باختلاط الأحاسيس ، فتدمّر كلّ منطق مألوف ، يقول " رامبو " في قصيدته " كيمياء العبارة " :

" كانَ للسّلفيّةِ الشّعريةِ نصيبٌ وافرٌ من كيميائي لِلْعِبَارَةِ .
تَعَوّدْتُ على الهلوسة البسيطة : كنت أرى
بوضوح جامعاً في مكان مصنع ،مدرسةَ طبول
مصنوعة من قبل ملائكة ، عجلاتٍ على دروب السماء ،
صالوناً في قاع بحيرة " (٦٠)

ولا يهتمّ " رامبو " إلاّ ببثّ ما تحطه حواسه المختلّة ،أو حاسته العليا ،ولا يتقيّد بمنطق غير منطق هذه الحاسة ،وشعره مرتكز على اضطراب البصيرة وترجرج المرئيات الداخلية . ولذلك يصعب تحديد رؤاه الصعبة التي تنساب دون هدف . يقول " كليش " في " الإشراقات " : " إنّ " الاشراقات " ليست قصائد رؤى من النوع المألوف في الأدب — أوصاف لرؤى ، ذكريات لرؤى ،حسابات لرؤى . إنّها الرؤى نفسها : الصور والإيقاعات والتفكّكات التي تعرض الرؤى نفسها بواسطتها (كذا) . إنّها أفعال ،أفعال شعرية ،تسير بالسرعة اللازمنية المنسابة التي تسير بها الرؤيا نفسها ،لا الزمن المنظم ، الزمن المقنّن الذي تتّصف به الرؤيا كما يتذكّرها الإنسان ، وإنّ هدفها وغايتها هما هدف الرؤيا وغايتها — أن ترى ما لا يُرى : لا أن تمثّل الرؤيا مثلما يسعى الأدب في غايته وهدفه " .(٦١)

ويهتمّ " مالارميه " بالإيحاء ويبتعد عن الواقع بخياله المنطقي ، وتحتمل قصيدته تأويلات عديدة ؛ فهو يقول " تسمية الشيء حذف لثلاثة أرباع متعة القصيدة

التي صنعت من سعادة التحقّق شيئاً فشيئاً ،فالإيحاء بالشيء إنما هو الحلم ."

(Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poéme qui est faite du bonheur de devenir peu à peu; le suggérer; voilà le rêve".[62]

فمتعة القصيدة ،عنده ،في غموضها الذي لم يكن غاية في ذاته ، وإنما كشف بوساطة اللغة عما هو غير مألوف ،والرغبة في عدم القول تتملّق بالرغبة في قول شيء آخر . ومن هنا تحتمل القصيدة ، عنده ، تأويلات عديدة . يقول " لوبر" : " الشعر الحقّ هو قبل كلّ شيء إشكال واختلاف مطلق ."

(La véritable poésie est avant tout scandale et différence absolue"[63]

أما تباين الثقافة بين الشاعر والجمهور فقد كان الرمزيون ذوي ثقافة واسعة وهمم عالية ونشاط مستمرّ ،فضلاً عن أنهم لم يكونوا يحسبون أيّ حساب للقارئ العادي ، وإنما جعلوا الشعر موجّهاً إلى فئة منتقاة ،واشترطوا ، في قارئ الشعر ، أن يكون ذا ثقافة تعادل ثقافة المبدع وذوق يساوي ذوقه ، وكانوا يستهدفون رفع الأدب إلى مرتبة العلوم المجرّدة ،ويرون أنّ الشعر ينظم لا ليفهم ، وإنما ليعاش ، وهو تعبير عن حال غامضة متحوّلة في ذات الشاعر تحتاج إلى تعبير غامض قلق متحول .

وهكذا نرى أنّ الغموض ، في القصيدة الرمزية ، من أهم سماتها ، وهو عامل من عوامل توحيدها ،ويكمن في موسيقاها وأفكارها ومعانيها وصورها وكلماتها ولغتها وإيحائها . ولكنّ ذلك لا يمنعنا من أن نرى أنه غموض طبيعي تستدعيه عوامل التجربة المعقّدة والرؤى الحارة ، وهو منبثق من المناخ الشعري العام ومن تفاعل عناصر القصيدة الرمزية .

<u>الوحدة في القصيدة الرمزية</u> : ليس موضوع القصيدة ولا وحدة العاطفة ولا الخيال الثانوي ما يوحّد القصيدة الرمزية ، وإنما يوحّدها ، بالإضافة إلى اللغة الجديدة والموسيقى الجديدة والإيحاء والتكثيف والغموض ، الإحساس الداخلي والخيال المنطقي ، وبهذا تقفز وحدة القصيدة قفزة كبيرة بعد الرومانتيكية . ولكن ذلك لا يعني أنّ في القصيدة الرمزية أكثر من موضوع ؛ فالشاعر لا يهتمّ كثيراً ، هنا ، بمضمون القصيدة بعد أن حوّله إلى صورة . وهذا ما يذكّرنا برأي " مالارميه " الشعر كلمات ،والرمزية ،

وإن عادت إلى العقل ، لا تقبل المنطق الظاهري حكماً على الشعر ، فقد أحلّت الإحساس الداخلي المكانة الأولى . لذلك لا نجد تسلسلاً منطقياً في القصيدة الرمزية ، ولا نجد أية علاقة ظاهرية تربط أجزاءها . ويشرح لنا "بول فاليري" ما يوحّد قصيدته حين يعرّف التأليف : "وهو لا يتحقّق بفكرة العمل وحدها ولا بالترابط المنطقي بين أجزائه ، لأنّ هذا لا يقيم أية علاقة بين مادة العمل وبين صورته . أما التأليف الذي أقصده فهو الذي يتطلّب ، بل يحقّق أحياناً ، عدم إمكانية التجزئة وعدم إمكانية الفصل بين مادة العمل وبين صورته" .(٦٤) وهو يرى أنّ وحدة القصيدة في تفاعل عناصرها لا في فكرتها ، وذلك حين يتابع شرحه للتأليف ، فيقول : "إنه يستلزم أن يكون كلّ عنصر متضامناً تضامناً خاصاً مع عنصر آخر . فبالنسبة إلى (كذا) القصيدة نجد أنّ الرابطة المنطقية أو الزمنية ليست هي التي تحقّق ذلك . إذ يمكن دائماً أن نرجع قصيدة أو نصّاً إلى نثر . وفكر القارئ هو الذي يتكفّل بذلك ويقتل العمل الفني بمجرد فهمه إياه" .(٦٥)

وتعتمد القصيدة الرمزية على الحركة في وحدتها ، فهي تدفع أجزاءها وعناصرها ، ومتناقضاتها وصورها وإيقاعها دفعاً تفاعلياً فتنشأ الصور عن امتزاج الأضداد والتوحيد بين أشياء لا يمكن التوحيد بينها إلاّ بالحركة . والصور الرمزية ، وإن بدت غير متماسكة ، فإننا لا نستطيع حذف بعضها لأنّها قد تعرّضت للتكثيف الشديد ، فإذا ما قمنا بحذف أيّ منها انهار بناء القصيدة . وقد علمنا ، فيما مضى ، أنّ "مالارميه" أمضى عمره في مواجهة "هيرودياد" .

وتتدفع الحركة من بؤرة مركزية ، تتماوج في جسد القصيدة ، تماماً كحركة القلب الذي يدفع بالحياة إلى أنحاء الجسد . وهذه الحركة الداخلية تجعل غير المتماثل متماثلاً وغير المنطقي منطقياً وغير المتجانس متجانساً ، ولا يستطيع المرء أن يعي القصيدة إذا كان "يعمي عينيه عن تجانس اللاتجانس لأنه لا يودّ للأشياء غير المتجانسة أن تتلامس — ولا يستطيع تحمّل فكرة تماسها وتلامسها" ،(٦٦) والحركة تعطي القصيدة شكلها ونظامها ، والتجاور الشديد بين المتناقضات يؤدّي إلى تفاعلها ووحدتها .

وتعتمد القصيدة ، في وحدتها ، على تفاعل مستوياتها ، ففيها ، نتيجة التكثيف الشديد ، أكثر من مستوى . وقد نجد لكل مسار ضدّاً له . وإذا ما حاولنا

أن نوضّح ذلك بمثال — علماً بأنّ الترجمة خيانة للقصيدة ، فهي تقتل إيقاع القصيدة وتقضي على كثير من حركتها الصوتية وتموّجاتها ، ولا تُبقي إلاّ على كلمات لا صلة تربطها إلاّ صلة الفكرة — فإننا نكتفي بقصيدة قصيرة لرامبو، هي " بحرية Marine ":

العرباتُ الفضّةُ والنّحاس —
الحيازيمُ الفولاذ والفضّة —
تلطمُ الزبد ، —
تثير جذورَ العلّيق .
تياراتُ البور
وآثارُ الجزر الهائلة ،
تسحب دائرويًّا نحو الشرق ،
نحو أعمدة الغابة ، —
نحو سيقان الرصيف ،
التي ترطمُ زاويتها دوّامات ضياء .(٦٧)

في القصيدة حركتان . تشمل الأولى الأبيات الأربعة (١—٤)، وتشمل الثانية بقية القصيدة . وفي القصيدة ثلاثة مستويات ، وهي مستوى بحري برّي ، ومستوى الخصب والجدب ، ومستوى الحركة والسكون . وثمة علاقات توحّد المستويات من جهة ، وتحرّكها من جهة أخرى . يتضمن البيت الأول المستويات الثلاثة ، فهو يتناسب مع اليابسة (عربات)، والجدب (فضّة — نحاس)، والحركة الصناعية (عربات) . ويتناسب البيت الثاني مع البحر (صدور السفن)، والجدب (فولاذ وفضة)، والحركة الصناعية (السفن). وفي البيتين الثاني والثالث ينهي الحركة الأولى بمزيج مكثّف ، فالعربات وصدور السفن معاً تلطم الزبد وتثير جذور العليق . وهكذا مزج ما هو بحري (الزبد) بما هو برّي (جذور العليق) من خلال حركة الخصب (اضطراب الماء) . ولكنّ ذلك الخصب يكمن فيما لا فائدة منه (العلّيق) .

وتتتابع المستويات في الحركة الثانية ، فنجد في البيت الخامس البري (البور)، والجدب (البور)، وحركة الجدب (تيارات الأرض البور) . وتمتدّ هذه الحركة المخيفة (تيارات الجدب) إلى البيت السادس حيث ينضب الماء وتتسع الأراضي البور . وتستمرّ

في البيت السابع ، فحركة الجدب تتجه نحو الشرق (مكان الخصب) في تيـــارات دائرية . ويستمر ذلك في البيت الثامن ،فتصبح أشجار الغابة أعمدة . وفي البيتيـــن التاسع والعاشر يصبح للأرصفة سيقان تغزو بها الغابة (الخصب) ويصبح كلّ شـيء مرئياً تحت وابل من دوامات الضياء .

وهكذا يصبح اللامنطق منطقاً وغير المتجانس متجانساً ،وتصبح القصيدة البحريـــة برية نتيجة الحركة الداخلية والإحساس الداخلي . وتصبح القصيدة الرمزية حركة كليّـــة ، حركة من الشاعر وحركة من القصيدة وحركة من القارئ ؛ فعلى الشاعر أن يرى مالا يُرى ، وعلى اللغة أن تقول ما لم تتعوّد أن تقوله ، وعلى القارئ أن ينهض إلى القصيـــدة . لم تبقَ القصيدة ،إذاً ،كسلاً ذهنيّاً ، ولا وسيلة للتسلية واللهو . إنها العمل ذاته .

وكان لابد للرمزية من أن تتوقّف بعد أن تجاوزها القرن العشرون . ولكنهـــا قد تركت بصماتها في الشعر العالمي ،وبخاصة في الشعر العربي المعاصر . ومـــن الرمزية ذاتها نهضت حركات في الشعر الأوروبي أثّرت تأثيراً واضحاً في شعرنا ، منها الحركة الإليوتية والحركة السريالية .

ب — خصائص القصيدة الإليوتية ووحدتها :

استطاع "إليوت"[٦٨] أن يستخدم معظم التراث الإنساني ، فاستفاد ، في بداياته ، من " دانتي "[٦٩] ، والمدرسة التصويرية ، وباوند[٧٠] ، والمدرسة الرمزية الفرنسية التي كانت تؤدّي " دوراً جوهريّاً في أشعاره ،وقد تأثّر بها بعد إلمامه بأساطين الشعر الرمزي فـــي فرنسا أمثال بودلير ورامبو وفيرلين ".[٧١][٧٢]

ولكنّ "إليوت" لم يكن مجرّد ناقل عن هذه الفئات ،وإنما كان ذا شخصيـــة فنية مستقلة استطاعت أن تستوعب جزءاً كبيراً من التراث الإنساني وتحوّله إلى شعـــــر جديد . أما لقاؤه بالرمزيين الفرنسيين فقد كان كبيراً ، يتّضح ذلك في الثـــورة على الرومانتيكية وأهمية الموسيقى في الشعر ولا شخصانيته والتركيز والغموض ، واختلف معهم في أمر اللغة الشعرية . ولكنّ ذلك لا يعني أنّ لقاءهما كان كليّاً ؛ وإنما يعني أنّ القصيدة الإليوتية قد حافظت على خصائصها حتى في الأماكن التي التقت فيهــا مع غيرها .

خصائص القصيدة الإليوتيـــــة

من أهم خصائص القصيدة الإليوتية :

١ـ لا شخصانية الشعر والمعادل الموضوعي : كانت الرومانتيكية تهتمّ بالشاعر وتعدّ العاطفة أهمّ ما يوحّد القصيدة ويبيّن أهميتها ، فكلّما كان حضور العاطفة قويًّا كانـــت القصيدة أمتن وأعلى منزلة ،وابتعد الرمزيون عن العواطف واهتموا بالكلمات والإيقاع والتكثيف ،واستطاع " رامبو " و " مالارميه " أن يخلّصا الشعر من مرض العصر والبكاء ، ووقفا بعيدًا عن الحماسة والانفعالات الزمنية . وأصبح الشاعر مشغولاً بفنّه عن آلامــه ، فلم يخلط بين الشعروالعاطفة وبين الفنّ والمنفعة ، واستفاد " إليوت " ، في هـــذه الظاهرة ،من الرمزيين ، فوقف موقفًا عدائيًّا من الرومانتيكية ، وأخذ يصرّح بأنّ علـــى الشعر أن يبتعد عن كل ما هو شخصي . وتكمن ،هنا ، في رأيه ، قدرة الشاعــــر وعظمته ، أما الشاعر الضعيف فهو الذي يستسلم لسلطان انفعالاته . ويؤيّد ذلـــك قوله : " إنّ تقدّم الفنان ما هو إلاّ دأبه على التضحية الذاتية ، أي دأبه على محـــو شخصيته " .(٧٣)

ولما نفى "إليوت" الشاعر من قصيدته كان عليه أن يركّز على العمل الفني الذي يجب أن يتخلّص من الشوائب والعواطف الشخصية ؛ " فالعمل الفني متكامل في حـــدّ ذاته ، له كيانه بقدر ما له موضوعيته ، يتمتّع بصلة قوية بالتراث الماضي بقدر ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بالتيارات الحاضرة . إنّ هذه العلاقة تتوقف على الكلّيّات لا الجزئيــات ، وعلى الفكر العالمي لا المحلي ، وعلى النظرة الموضوعية لا الذاتية " .(٧٤)

ولقد أدّى ذلك إلى أن يقول "إليوت" بـ " المعادل الموضوعـــــــي " " Objective carrelative " وهو أن يجد الكاتب طريقة للكتابــــة الموضوعية التعبيرية تعادل ما يختلج في داخله من إحساسات . وهي ، كما يقـــول "إليوت" ، " الطريقة الوحيدة في التعبير عن الانفعال في شكل فني تكون بإيجاد " معادل موضوعي " ،وبكلمات أخرى بإيجاد مجموعة من الموضوعات ، موقف وسلسلة من الأحداث تكون صيغة لذلك الانفعال " الخاص " ، بحيث إنّه حين تُعطى الوقائع الخارجيـــــة التي تنتهي في التجربة الحسية ، يستثار الانفعال فوراً " .(٧٥)

ومما لا يُشكّ فيه أنّ " المعادل الموضوعي " من إبداع " إليوت " ذاته ، ولكنّــه

توصّل إليه بفضل شعراء ومدارس سبقته ، ولا سيّما الشعر الرمزي الفرنسي [٧٦].

ويبدو لنا أنّ " المعادل الموضوعي " يحقّق الحداثة الشعرية ؛ فهو يقوم على أسس ، أهمها أنّ الشعر ليس تعبيرًا مباشرًا عن العواطف ، وهو يستخدم الأسطورة ، والرمز ليتخلّص من العاطفة الشخصية والتقرير والخطابية والنثرية ، فالشعر العظيم تحويل لآلام الشاعر إلى شعر غير شخصي يتعادل فيه التعبير والإحساس .

وهكذا يفصل " إليوت " القصيدة عن صاحبها وتصبح أهميتها لا فيما تقول ، وإنما في الطريقة التي تتبعها . وبذلك يصبح " المعادل الموضوعي " من أهم ما يوحّد القصيدة عند " إليوت " .

٢— <u>الشعر موسيقى :</u> يهتمّ " إليوت " ، كأساتذته الرمزيين ، بالموسيقى الشعرية ؛ فهو يدرك أنّ الإحساس بالإيقاع يؤثّر في الأذن بوساطة العمق في سحره الصوتي ، ويتغلغل في النفس الإنسانية ، ويؤثّر فينا بحركة الصوت وتموجاته المتواترة ، ثم يخلق فينا المناخ الذي يحسّه الشاعر وما يشابه الفكرة التي يعيشها . وهذا يعني أنّ الصوت لا ينفصل عن معناه وأنّ الموسيقى معنى . ويؤكد " إليوت " ذلك بقوله : " أبادر إلى القول بأنّ (كذا) موسيقى الشعر ليست شيئًا مستقلاً عن معناه ، وإلاّ لأمكننا أن نجد بين الآثار المنظومة الرائع من الشعر الموسيقي الذي لا معنى له . وأعترف أنّني لم أقع على مثل هذا اللون من الشعر " [٧٧]. وموسيقى القصيدة في حركة تفاعلية مع معناها ؛ فإذا كان معناها فارغًا فمن المؤكد أن تكون موسيقاها تقليدية غير قادرة على أن تحرّك فينا الإحساس الدفين . وهذا يعني أنّ ثمة علاقة متينة بين موسيقى القصيدة ومعناها . يقول " إليوت " : " فالشعر الذي لا يحرّكنا من الناحية الشعرية نظم أجوف لا معنى له . وقد نتأثّر بإيقاع قصيدة منظومة بلغة لا نفهمها على الإطلاق حتى إذا انتبهنا إلى فراغها من المعنى أدركنا عندها انخداعنا بقصيدة لم تكن في الواقع قصيدة وإنما كانت تقليدًا لموسيقى آلية " [٧٨].

والقافية عنصر هام من عناصر الإيقاع في الشعر ، وقد استخدمها " إليوت " وسيلة في إغناء الموسيقى ، ولم يكن من الضروري ، عنده ، أن تأتي في نهاية البيت ، وإنما كانت تأتي أحيانًا داخل البيت فتُغني الإيقاع الداخلي ، ولكنّ القافية تظلّ ، عنده ، وسيلة موسيقية ، وهو يرفضها قيدًا يحدّ من نبض القصيدة وإبداع الشاعر ، ويضحّي بها إذا ما

كانت عائقاً أمام حركة القصيدة ،فيقول : " إنّ التحرّر من القافية قد يعني أيضاً تحريرا للقافية " .(٧٩)

ولكنّ "إليوت" حين يضحّي بالقافية ، يدرك أنّ ذلك يكلّف الشاعر الضعيف جهداً وصعوبة ،ويسهل ،حينذاك ، الكشف عن عيوبه ؛ فالقافية تحميه من الوقوع في مزالق النثر ،والتخلّي عنها يضعه وجهًا لوجه أمام صعوبة الامتحان الشعري .يقول "إليوت" : "عندما يزول صدى القافية من الآذان يصير النجاح أو الإخفاق في اختيار الألفاظ ،وبناء العبارات ،وسائر نظام القصيدة ، أبرز للعيان . زوال القافية يضع الشاعر مباشرة وجهًا لوجه أمام مقاييس النثر . زوال القافية يسلب الألفاظ كثيرًا من موسيقاها الناعمة ويكشف في القصيدة عن كثير من العورات " .(٨٠)

ويرى "إليوت" أنّ على الشكل ،في "الشعر الحر" ، أن يتطوّر بناء على المواقف والمعاني ؛ فلكلّ قصيدة شكلها الخاص ، ولكل موقف شكل يناسبه ؛ فللموقف الجديد شكل جديد وللموقف القديم شكل قديم . ومن هنا يرى ضرورة تجديد الشكل إذا كان المحتوى جديداً . يقول : "وعلينا أن نهدف إلى (كذا) إيجاد لون من الشعر يمكننا بواسطته (كذا) أن نقول كلّ ما نريد قوله . وإن وجدنا موقفاً لا يمكن إخضاعه لسلطان الشعر ،فهذا مردّه إلى جمود في الشكل الشعري وإن كانت هناك مواقف لا يمكننا أن نصيغها (كذا) شعرًا ،فعلينا أن نطوّر هذا الشعر أو نتجنّب إدخال مثل هذه المواقف " .(٨١)

ويرى " إليوت " ،في كل ذلك ، ضرورة "الشكل الحر" إذا احتاجت إليه القصيدة ،ولكنه يرفض أن يتخلّص الشاعر من الشكل القديم بسبب السهولة أو حبّ التحرّر الخارجي ؛ فـ" الشاعر الرديء وحده يمكنه أن يفهم الشعر الحرّ على أنّه تحرّر من الشكل ،لقد كان هذا الشعر يوم ظهوره ثورة على الشكل البالي وتمهيداً لشكل قديم ، لقد كان تأكيداً على خصوصية الوحدة الداخلية التي تنفرد بها كل قصيدة مقابل التأكيد على الوحدة الخارجية العامة " .(٨٢)

إنّ تغيير الشكل ضرورة تقتضيها الوحدة الداخلية في القصيدة ، ومن هنا صعوبة هذا الشكل لأنّه نتيجة تجربة داخلية وإحساس صادق ورؤيا جديدة في شكل جديد . ويتوصّل إلى نتيجة هامة ،وهي أنّ الشعر جيّد أو رديء ، وجيّده أو رديئه لا يكمنان

في شكله ،وإنما في قدرة الشاعر . يقول "إليوت" : "وعلى الجملة فإنّه لا يصحّ تحديد "الشعر الحر" بالقول إنه لا يعرف قياسًا ولا قافية إذ انّ هنالك شعرًا آخر لا يعرف هذين وهو مع ذلك شعر رفيع ، أو القول بأنه (كذا) لا يعرف وزنًا إذ أنّ أردأ ألوان "الشعر" قابلة للتقطيع ولكنها مع ذلك ليست في الواقع شعرًا . لا مبرر (كذا) إذن لتقسيم الشعر إلى تقليدي وحرّ ، فالشعر ،كل الشعر ، إما جيد ، أو رديء ، أو فوضى وتخبط ". (٨٣)

وهكذا يتبين لنا أنّ ثمة علاقة بين موسيقا الشعر وبين معناه وموقفه وجديده ،فإذا كان المضمون جديدًا كان الشكل جديدًا . والشكل الجديد نتيجة لتفاعل عناصر القصيدة ووحدتها الداخلية ،ومن هنا يبدو لنا أهمية الموسيقى الشعرية في وحدة القصيدة .

٣ـ الشعر لغة الحياة : اهتمت الرومانتيكية بلغة الشعر ، وانتقت منها ما يعبّر عن عاطفة الشاعر وتجربته ، على حين اهتمت الرمزية بالكلمة ونقّتها من عفويتها الرومانتيكية وصقلتها إلى أن أصبحت جوهرة تشع عند "مالارميه" . هكذا اشتركت المدرستان في انتقاء الألفاظ ،وحرمتا بذلك بعض ألفاظ اللغة من دخول الحرم الشعري ، فأصبحت ألفاظ اللغة جنسين : جنسًا شعريًّا وجنسًا نثريًّا .

وجاء "إليوت" فاستفاد من تجربة الرمزيين ،وبخاصة في شاعرية الكلمة في السياق ، لكنّه خالف المدرستين ، فهدّم الحاجز الذي يفصل بين لغة الشعر ولغة النثر ،فليس جمال اللفظة ، عنده ، كائنًا فيها ،وإنما في تفاعلها في السياق . وليست الكلمة شعرية في ذاتها ، وإنما بمقدرة الشاعر على استخدامها . وهكذا فتح "إليوت" باب الشعر على مصراعيه أمام الألفاظ جميعها ، فهو يقول : "إنّ الألفاظ الرديئة هي تلك التي لا تتجانس مع الجماعة اللفظية في موكب القصيدة . ولكنّي لا أعتقد أنّه يصحّ اعتبار (كذا) لفظة أصيلة في اللغة الأم ، جميلة أو رديئة ، فموسيقى الكلمة وليدة صلات عدّة : إنّها تنشأ من علاقتها أولاً بما يسبقها وما يعقبها مباشرة من الكلمات ،ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النصّ الذي توجد فيه ." (٨٤)

وهكذا وسّع "إليوت" مجال اللغة في الشعر ، فلم يبقَ مقياس موسيقية اللفظة في ذاتها ،وإنّما فيما تكتسبه من تفاعلها مع غيرها في السياق . ولم يكتفِ بإدخال الألفاظ جميعها إلى الشعر ،وإنما صار باستطاعته أن يدخل اللغة اليومية ما دام

السياق مقياس الشاعرية . وأصرّ " إليوت " على هذه اللغة وعدّها لغة الحياة والشعر ، وكان يرى أنّه يجب على كل ثورة شعرية أن تنطلق منها ، فيقول : " إنّ كل ثورة ، في الشعر ، من شأنها أن تؤدّي إلى العودة إلى اللغة العامة وأحياناً إلى إعلان نفسها إنها هي العودة عبثاً . إنّ هذه الثورة هي التي أعلنها " وورد زورث " في مقدماته وكان على حق " .(٨٥)

ويدعو " إليوت " إلى أن تكون اللغة اليومية لغة الشعر الجديد ، فـ " ثمّة قانون للطبيعة أقوى من أيّ من هذه التيارات المتبدّلة وأيّ من هذه المؤثرات الصادرة عن الخارج أو عن الماضي : إنّ هذا القانون يقضي بألاّ نبتعد أبداً كثيراً عن لغتنا اليومية ، فالشعر ، سواء استخدم البيت الموزون أو المقطع ، البيت بلا قافية أو المقفّى ، البيت الحر أو البيت الكلاسيكي ، لا يمكن أن يجيز لنفسه فقدان الصلة بلغة المبادلات المشتركة ، هذه اللغة المتبدّلة " .(٨٦)

وليست اللغة اليومية ، عنده ، أقلّ موسيقية من لغة الرمزيين المنتقاة ، فموسيقى الشعر يجب أن تكون " كامنة في لغة العصر العامة . وهذا يعني أيضاً أنّها كامنة في لغة المكان الذي يسكن فيه الشاعر " .(٨٧)

وهكذا استطاع ، " إليوت " أن يدخل الألفاظ اليومية في شعره . يقول في القسم الثالث من قصيدته " الأرض الخراب " .

" أيّها التايمسُ العذبُ ، تسلسلْ بهدوءٍ ريثما أتمّ أغنيتي .
لا يحمل النهرُ فارغَ القواريرِ ، ولا أوراق السندويش ،
لا مناديل حريرية ، لا صناديق من الورق المقوّى ، لا أعقاب لفافات ،
أو أية علائم أخرى من ليالي الصيف . " (٨٨)

ويقول في القسم ذاته يصف ضاربة الآلة الكاتبة التي تناثرت حاجياتها بعد أن عادت من العمل مرهقة ، وهي تنتظر شاباً في غرفتها :

" وترجع ضاربة الآلة الكاتبة إلى المنزل وقت الشاي ،
لتنظّف بقايا إفطارها ، وتوقد مدفأتها ، وتتناول الطعام المعلّب
وخارج النافذة تنتشر بخطورة ملابسها الآخذة بالجفاف
والتي تمسّها آخر خيوط الشمس ،

وتكدّست على الأريكة (وهي سريرها ليلاً)
الجوارب والشباشب والشلحات والمشدات ." (٨٩)

نجد في هذه الأبيات ألفاظاً لم نعتد سماعها في الشعر (القوارير الفارغة — أوراق السندويش — المناديل الحريرية — صناديق الورق المقوّى — أعقاب اللفافات — الشاي — التنظيف — بقايا الإفطار — المدفأة — الطعام المعلّب — الملابس المنشورة — الجوارب — الشباشب — الشلحات — المشدات) . صحيح أنّنا استمعنا إلى " بودلير " وهو يستخدم ألفاظاً لم تكن شعرية ،ولكنّها كانت في معظمها ألفاظاً تدلّ على القبح كالديدان والعفونة . . . إلخ أما ألفاظ "إليوت " العامية فهي تدلّ على مخلفات الحضارة الحديثة . وثمة فرق كبير بين هذين النوعين .

وتستطيع هذه الألفاظ أن تنقل إلينا صورة هذه الفتاة العاملة في مدينة كبيرة ، فهي تحيا وحيدة في غرفة غير مرتّبة ،وهي لا تجد متسعاً من الوقت ، في الصباح ، لتزيل بقايا الإفطار ،وتعود إلى منزلها لتتناول طعاماً رديئاً وملابسها ملقاة على الأريكة .

وما دامت هذه الألفاظ هي ألفاظ الحياة اليومية فهي ، إذاً ، ألفاظ القصيدة . وهكذا استطاع "إليوت" أن يدخل اللغة اليومية إلى الشعر . ويبدو أنّ هذه اللغة من أهم الأسس التي توحّد قصيدته .

٤— <u>الشعر تكثيف :</u> كان الشعر الرومانتيكي تعبيرًا عن عواطف الشاعر التي كثيرًا ماكانت تجعل الشعر يسيل في تداعيات متوالية دون زاجر من الوعي ، فتتمدد الألفاظ فوق مساحة أكبر مما لها . وحاول الرمزيون ،ولا سيما " مالارميه " ، تقليص هذه المساحة ،فضغطوا ألفاظهم إلى حدّ أنّ بعض قصائدهم كادت تتفجّر . وهذا ما فعله "إزرا باوند " في " الأرض اليباب " التي أهداها " إليوت " إليه اعترافاً بفضله .

واستقى " إليوت " من " مالارميه " وجماعة الرمزيين و " باوند " خصيصة التكثيف في قصائده ، فهو يقول : " إنّ أهمّ ما يجب على الشعراء أن يفعلوه هو أن يكتبوا أقل ما يمكن " (٩٠) ، ويحذّرنا من التمادي في التعبير خوفاً من الحشو والنثرية ، ويرى أنّ الشعر " يتطلّب أشد أنواع التركيز والتكثيف الصارم " (٩١) ، ويرى أنّ براعة الشاعر

تتجلّى في مقدرته على صياغة القصيدة وإبعاد الانفعالات عنها ؛ فالشعر ، في نظره ، تركيز لا استرجاع ، "وهكذا فالاعتقاد بأنّ الشعر "انفعال يتذكّره الشاعر في هدأة " هو معيار ناقص ، إذ ليس الشعر انفعالاً ، ولا تذكّراً ، ولا هو — من غير إخلال بالمعنى — هدأة ، إنّه تركيز ". (٩٢)

وهكذا يكون الشاعر قادراً على التركيز والتحكّم في بناء القصيدة ، يشذّبها ويسوّيها إلى أن يضمن لها البقاء والخلود ، والتكثيف من أهم ما يوحّد القصيدة عند "إليوت" .

٥— الشعر والأسطورة (Mythe) : استخدم "إليوت" ثقافته الواسعة في شعره ، فأدخل في قصائده ما استفاده من دراساته للغات القديمة والحديثة ، وترك بعض اقتباساته بلغاتها الأصلية ، ومنها لغات قد اندثرت ، " والإشارات الأسطورية والدينية والثقافية والتاريخية ليست غريبة عن شعر إليوت ، فهو أحد أكثر شعراء العالم إغناء لشعره بمثل هذه الإشارات "، (٩٣) وغدت قصائده أقرب إلى الطلاسم منها إلى أي شيء آخر .

وربما كانت الأسطورة أهم ما يعنينا ، هنا ، من وسائله التعبيرية ؛ فهي بديل موضوعي من عواطف الشاعر ، تقدّم التجربة في صورة رمزية ، وتربط عالمه الداخلي بتعبير غير مباشر ، " والأسطورة ، التقليدي منها والمختلق ، هي الشكل القصصي لتلك الرموز النمطية العليا التي تؤدّي معّاً إلى كشف متماسك المعنى عما يعرفه الإنسان ويؤمن به ، " الأسطورة في ازدواجيتها ، رؤيا متشيّأة : إنّها توجد بلغة ما هو أعمق من كلّ شيء في ينابيع الشعور الإنساني وإدراكه ". (٩٤)

وتمنح الأسطورة ، بما تملكه من قوة إيحائية غير زمنية ، الشعر شكلاً حيويّاً متجدّداً بحركية مستمرّة ، وتنقذه من السطحية ، وتجعله أكثر عمقاً وسرية وغموضاً . وهي إحدى الوسائل التي جدّدت شباب الشعر الغنائي بعد أن كاد العصر الحديث يقضي على هذا النوع ، فاتجهت به نحو الموضوعية والتعبير غير المباشر ، واستطاع الشعر بذلك أن يخضع غير المدرك ويدخله في نطاق المدرك ، وأن يعبّر بالصور والرموز والأساطير عن إحساساتنا الداخلية ، " وربما كان "إليوت" في العصر الحديث هو أوضح شاعر التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر نظريّاً وعمليّاً . . . وقد كان

منذ البداية يؤمن بأنّ العاطفة الشخصية أو التجربة الشخصية إنما تعتدّ وتتمّ في شيء غير شخصي " (٩٥).

وتمنح الأسطورة القصيدة شيئاً من خلودها ، فهي تبعدها عن الوقتية ، وتمنحها شمولية الإبداع وعمقه .

وتمنح الأسطورة القصيدة وحدة في المعنى والمبنى اللذين يتلاحقان ويتفاعلان داخليًّا ، بحيث يغدو مزيج الأسطورة داخلاً في شرايين القصيدة التي تغذّي ، في الوقت ذاته ، جسد القصيدة . علماً بأنّ هذه الوحدة تعود إلى قدرة الشاعر وإبداعه في استخدام الأسطورة التي إذا أُقحمت على العمل الفني كانت عبئاً ثقيلاً عليه ، وأصبح العمل الفني حشداً أسطوريًّا غايته توضيح الأسطورة وجلاء معانيها ، فتنفصل ، حينذاك ، عن الشعر ، وتصبح القصيدة عملاً أسطوريًّا أو " أسطورة شعرية " . أمّا الشاعر الحقيقي فهو الذي يستطيع أن يمنح الأسطورة حياة جديدة ، فإذا بها معاصرة ، تخرج من باطن التاريخ لتعيش حياة الشاعر ووجدانه وتجربته وتُخلق خلقاً جديداً . وهذا هو " الشعر الأسطوري " الذي نعنيه في قصائد " إليوت " الذي استخدم الأساطير المتنوّعة ، واستطاع أن يحوّل شخوصه المعاصرين إلى شخوص أسطورية ، فنجد ، مثلاً ، في " الأرض اليباب " أبناء اليوم كالفتاة الضاربة على الآلة الكاتبة ، وأبناء العصور السالفات كالتاجر الفينيقي والجندي الذي حارب في " قرطاجنة " و " تيريزياس " الكاهن الأسطوري الإغريقي (٩٦) . وهذه القصيدة غزيرة الإشارة إلى الأساطير القديمة والحديثة .

وتتبدّى فذاذة " إليوت " في قدرته على الإحساس بالمغزى التاريخي لعصره وزمانه وفي العلاقات التي يمكن تعيينها بين الشعر والفكر ، وبخاصة في الأفكار الخلقية والدينية . والأسطورة عامل من أوضح عوامل توحيد القصيدة ، عنده ، وأهمّها .

٦ — الشعر غموض : على الرغم من أنّ " إليوت " قد دعا إلى استخدام اللغة اليومية في الشعر فإنّه ، في الوقت ذاته ، يرى أنّ الغموض من طبيعة الشعر الحقيقي ، وهو ليس ناتجاً عن استخدام اللغة اليومية ولا يتعارض مع ذلك ، لأنّه من طبيعة الشعر الحديث الذي لم يبقَ مادة للهو أو مجالاً لعرض العواطف الشخصية ، وإنما يشترط في الشاعر أن يكون مطّلعاً على الثقافات الإنسانية المتنوّعة ، مستخدماً إياها في قصائده باختصار شديد ، بالإضافة إلى تعدّد مستويات القصيدة وعنصر الصراع الحركي وغير ذلك ،

واستخدام " إليوت " للغة اليومية لا يزيل غموض القصيدة وإنّما يجدّد حيويتهـــــا .

وسار " إليوت " على طريقة الرمزيين في أنّ الشعر يجب أن يكون للنخبـــة ، فاستخدم ثقافته الواسعة حتى غدت قصائده أشبه بالطلاسم ، وقد أدرك ذلك فنادى بعدم ضرورة فهم القصيدة لكي يعيشها المرء ، فهو يقول : " إنّ القارئ المتدرّب ، ذاك الذي بلغ في تذوقه حالة من الصفاء الأسنى لا يهتمّ ، في البدء على الأقل ، بفهم القصيدة ولا يأبه له . ففي تجربتي أنّ بعض ما يستهويني من الشعر فأنصرف إليـــه بكليتي ، هو شعر لا أفهمه من القراءة الأولى ، وهناك شعر كشعر شكسبير مثـــلاً أتذوّقه ولست متأكداً من فهمه حتى اليوم "(٩٧) .

ويردّ " إليوت " الغموض في الشعر إلى أربعة أسباب :

آ ــ أسباب شخصية تعود إلى المبدع ذاته ، بحيث " يتعذّر معها على الشاعــر أن يعبّر عن نفسه دون غموض . ذلك مؤسف ، ولا شكّ ، ولكنّ الشاعر قد استطـــاع على كل حال أن يخرج من الحبسة إلى الإبانة "(٩٨) ، ويندرج تحت هذه الفقـــرة ، في رأينا ، تعقّد التجربة الشعرية ذاتها وتنوّعها وغناها واختلاط الأحاسيـــس والصراع فيما بينها . يقول مصطفى بدوي في تجربة " إليوت " الشعريـــــة : " ومن الصعوبة التي تقابلنا في شعر إليوت أيضاً تعقد التجربة الشعرية ذاتهـــا وتعدّد الألوان العاطفية التي تتألف منها . ففي القصيدة الواحدة نجد النقـــد والتهكم والسخرية والفكاهة والجزع والإحساس بالمأساة معاً "(٩٩) . ومنها عـــــدم وضوح التجربة في إحساسات الشاعر ، أو عدم استطاعة الشاعر توضيح تجربتـــــه . وربما كان لضغط المجتمع على الفرد سبب قوي في غموض القصيدة .

ب ــ الرغبة في التجديد ، فالشعراء يطمحون دائماً إلى الجديد ومسايرة تقـــــدم العلوم والحياة ، وبخاصة بعد أن أخذ الشعر يتراجع أمام الرواية والمسرحيـــة ، فجهد الشعراء أنفسهم في البحث عن الجديد الذي يساوي اكتشافات العصر العلمية . وهذا ما أوقع الشعر في الغموض وعرّض الشعراء للسخرية من النقـــاد والقراء . يقول " إليوت " : " فنحن نعرف ما لقيه الشعراء المجدّدون مــــن السخرية كورد زورث وشلي وكيتس وتنسون وبروننغ (الذي كان أوّل من لقـــب بالشاعر الصعب) وما لقيه كذلك من سبق هؤلاء الشعراء من التهجيـــــن

والتسفيه لصعوبة شعرهم في رأي نقادهم المعاصرين "[١٠٠]. ويبدو أنّ دافع الرغبة في التجديد قد أدّى إلى تجديد بنية اللغة والصورة والإيقاع وخروج هذه العناصر وغيرها عما هو مألوف .

جـ ـ أسباب في القارئ تعود إلى تخوّفه سلفاً من صعوبة الشعر الحديث ، فيصبح غير مهيأ نفسيّاً للدخول في عالم القصيدة ، فيقع في الغموض . يقول " إليوت " : " قد تكون الصعوبة ناتجة عن تخوّف القارئ (التخوف الذاتي أو الموحى به) من صعوبة يتصور وجودها مقدماً فيما سيقرؤه من الشعر . هذا التخوّف الجاهز يضع القارئ في حالة من الذعر لا تتلاءم مع عملية تقبّل الشعر والإقدام على تذوقه : فهو بدلاً من أن يقبل عليه كما يجب بحالة شعورية البحث عن شيء في القصيدة ليس يدري ما هو ـ أو تراه يتأبّى القصيدة ويزورّ عنها "[١٠١].

يشترط " إليوت " ، إذاً ، في القارئ الجرأة والثقافة والذوق والمقدرة على اكتشاف الجديد ، وذلك يعني أنّه يطلب من النصّ الجديد ما لم يكن ذا أهمية في النص القديم ، ففي النص الجديد ، مثلاً ، ما هو أهم من الفكرة التي كان النقد القديم يكثر من ملاحقتها .

د ـ أسباب في الشاعر والقصيدة والقارئ : يقول " إليوت " : " تعود صعوبة الشعر أخيراً إلى ما يسقطه الشاعر أحياناً من أشياء كان القارئ قد تعوّد أن يجدها في المألوف من قراءاته . وهكذا يترك تائهاً يتلمّس الضائع ويكدّ الخاطر ليعثر على معنى ليس موجوداً في الشعر ، ولا بإرادة الشاعر أن يكون موجوداً "[١٠٢]، وتعود هذه الفقرة ، في رأينا ، إلى الشاعر والقصيدة والقارئ معاً ؛ فالشاعر المبدع الذي يبحث عن الجديد أخذ يعتني بالتكثيف ، ويُسقط ما هو حشو وزائد في قصيدته ، و " الأرض اليباب " مثال على ذلك ، فقد قرأها " باوند " وكثّفها ، وهذا ما حدا بـ " إليوت " إلى أن يردّ صنيع معلّمه بمثله ؛ فيهديه القصيدة قائلاً في مقدمتها : " إلى إزرا باوند الصانع الأمهر " .

وإشارات " إليوت " المكثّفة عقبة أمام قراء شعره ، فهناك من يعتقدون أنّ فهمه مستحيل دون وجود القدرة على تبيّن الإشارات الكثيرة المتنوّعة التي يوردها ، وهؤلاء لذلك قد عدّوه " شاعر المثقفين " وتخلّوا عن قراءته يأساً وغدوا لا يكترثون بأن يمضوا

في تعقّب ذلك المجال الواسع المتخصّص من عدّته في المعرفة ، لأنهم يرون ذلك التعقب أمراً لا يعود على طالبه بثواب ولا يراوحه برجاء . وهناك فئة صغيرة من الشعراء أساءت إلى سمعته ، أعني أولئك الذين عدّوا شعره نوعاً من السرّ الخفي الذي لا يستطيع طلمه إلاّ العارفون " .(١٠٣)

ويحدث الغموض عن انعدام التسلسل المنطقي ، بحيث لا نجد في القصيدة حدثاً متصلاً ، فهو ينتقل من حدث إلى آخر ، ومن عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان ، مما يجهد القارئ والقصيدة معاً . يقول مصطفى بدوي في إحدى قصائد "إليوت" : " حاول الشاعر أن يهدّم العلاقات المنطقية في القصيدة ولذلك فلا نجد فيها سوى خواطر غير مترابطة في ظاهرها ، تمثّل لحظات سيكولوجية متباينة في نفس الشخصية التي يصورها لنا " .(١٠٤)

وللإيحاء دور كبير في غموض القصيدة ، فهي تشعّ معاني متعدّدة ، مما يوقع القارئ الذي يبحث عن المعنى وحده في حيرة من أمره ، إذ يجد أمامه أكثر من تأويل يقول "إليوت" : " قد تعني القصيدة معاني مختلفة لعدد من القرّاء ، وقد يكون كلّ هذه المعاني مختلفاً هو الآخر عما قصده الشاعر " .(١٠٥)

وهكذا نذهب مع "ماثيسن" في قوله : " لكنّ المشكلة في شعر إليوت أنّ القديم منه كان عسيراً في الشكل وأنّ الجديد كان عسيراً في الفكر " .(١٠٦)

ويجمع النقاد على أن "إليوت" شاعر عظيم تمثّل كل ما قرأه ونظمه ، وهذا ما يجعل صعوبة شعره أمراً مقبولاً ، ويجعل ، في الوقت ذاته ، غموض قصيدته إحدى أهم خصائصها التي توحّدها .

هذه هي طبيعة القصيدة الإليوتية : بديل موضوعي من عواطف الشاعر ضمن إيقاع حيوي ولغة يومية معبّرة موحية مكثّفة، وأسطورة تعبّر عن واقع الشاعر وعصره، وثقافة عالية تحتاج إلى قارئ خاص .

<u>وحدة القصيدة الإليوتية من خلال "الأرض اليباب"</u> :(١٠٧) تجسّم لنا هذه القصيدة ما نعانيه من يأس وقنوط ، وما نحسّ به من آمال زائفة وجهل مطلق بأسرار الكون ، فالإنسان قد ابتعد عن الروحانيات وصار آلة عديمة النفع والحياة . وهي قصيدة تقارن

أفعال الرجل الحديث بأفعال أجداده ، فيتبيّن لنا بالصورة الشعرية البليغة حضارة ما يظنّ الإنسان المعاصر أنه حضارة القرن العشرين . وتمثّل القصيدة الحضارة الأوروبية الحديثة بعد الحرب العالمية الأولى . والأرض الخراب أسطورة استقاها " إليوت " من " جيمس فريزر " في كتابه " الغصن الذهبي " المطبوع عام ١٨٩٠ م ، فقد كان " إليوت " يقرأ هذا الكتاب بعناية وانتباه .[١٠٨] وربما كانت فكرة القصيدة مستقاة من مقاطع تمثّل بقعة من الأرض اليباب قريبة من أراضٍ خصبة . يصف " فريزر " تلك الأرض بقوله : " غير أننا إذا ابتعدنا قليلاً عن هذا المكان لم نجد إلاّ أراضي مترامية جرداء كقاع صفصف ، أو مستنقعات تنفث في الشمس المحرقة سموم الملاريا . ومهما امتد النظر غرباً لا يقع إلاّ على البطاح التي لا حدّ لها ، جدباء ليس فيها شجرة واحدة ، بل المرء يرى من بعيد رؤوساً مدبّبة لجبال بركانية ، تستقرّ عليها ظلال السحب في الطقس المشمس بنفسجية وناعمة كالمخمل . فلا عجب إذن ، إذا كان قرب هذه القفار الموحشة أرض ازدحمت بالنبت والشجر ، إن عدّها الإنسان البدائي جنة الله على الأرض[١٠٩]

والقصيدة خمسة أقسام ، يمثّل كلّ قسم منها حركة ، ففي القسم الأول " دفن الموتى " نجد انقلاب سبل الحياة رأساً على عقب ، فقد أصبح الإنسان المعاصر يهتمّ بالحياة المادية ويهمل متطلبات الروح مما سبّب جدب الحياة ، ونيسان الذي كان ، فيما مضى ، رمزاً للخصب والعطاء أصبح ، الآن ، مملاً قاسياً بعد أن يبست عروق الأرض . وأدّت يبوسة الروح إلى أن يعيش المرء حياة لا معنى لها ، وأصبحت المدن الكبرى مقابر ، و " لندن " ، وهي أكثر المدن الأوروبية حضارة ، مدينة زائفة لا تهتمّ إلاّ بما هو وقتي ومادي :

مدينةٌ زائفة

في الضباب البنّيّ لفجرٍ شتائي ،

تدفّق حشدٌ على جسر لندنَ ، حشدٌ غفير ،

ما خطر لي أنّ الموت قد أبادَ مثلَ هذه الكثرة .(ص٥٤)

وصار النفاق سمة الإنسان المعاصر ، لذلك ينهي القسم الأول ببيت لـ " بودلير " :

" أنتَ ! أيُّها القارئُ المنافق ! — يا نظيري — يا أخي ! " .(ص٥٥)

وينتقل " إليوت " ، في القسم الثاني " لعبة الشطرنج " ، إلى الحديث عن العلاقات الجنسية ، وهي رمز الخصب ، ثم العلاقات الزوجية ، وما أصابها من خداع وعطب ، ويعود

ذلك إلى أسباب داخلية ، مثل تفكّك الأسرة ، وأسباب خارجية ، مثل تفكّك المجتمع ، وهو يريد ، في هذا القسم ، أن يبيّن أنّ الإنسان المعاصر قد قضى على القيم الجميلة المقدسة ، فأمير " فلورنسا " يتمكّن من الاعتداء على " بيانكا " أثناء انشغال أهل بيتها في لعب الشطرنج . والجنس يتحوّل إلى واجب ، فيوم سرّح " ألبرت " زوج " ليل " من الجندية ابتدأ أحدهم — ولعلّه تيريزياس — حواراً مع " ليل " قائلاً :

أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقتُ ،
سيعودُ ألبرتُ الآنَ ، فلتتأنّقي قليلاً .
فهو يريد أن يعرف ماذا فعلتِ بتلك النقود
التي أعطاها لكِ
لتشتري لنفسك طقم أسنان . لقد أعطاكِ
وكنتُ هنـــاكَ
عليكِ بنزعها كلّها يا ليلُ ، وباستبدالها بمجموعةٍ ظريفة ؛
هكذا قال ، أقسَمَ على ذلك ، لا أحتملُ النظرَ إليكِ ،
ولا أحتمل ذلك أنا ، قلتُ ، وفكّري بألبرت المسكين ،
فقد قضى أربعة أعوام في الجيش ، وهو يريد وقتاً طيّباً ،
وإذا لم تمنحيه ذلك ، فثمة أخرياتٌ سيمنحنَهُ (ص ٥٨)

أما القسم الثالث " عظة النار " ، وهو أطول أقسام القصيدة (١٣٩ بيتاً) ؛ فمفاده أنّ الإنسان قد فقد العاطفة والشعور بالخطيئة ، وهو يعيش الشرّ المتأصل فيه منذ القديم ، ولذلك يرجع بنا " إليوت " إلى القرون السحيقة للبحث عن العناصر الأولى للشرّ ، ولكنه لا ينسى أن يقدّم لنا صوراً من مظاهر المدنية الحديثة التي تقوم على الشر والنوايا الخبيثة والشلل الروحي ، فيحدّثنا ، مثلاً ، عن حياة الوحدة التي تعيشها فتاة تعمل ضاربة على الآلة الكاتبة ، فهي تنظّف منزلها باتهماك ، بعد الظهر ، من بقايا الإفطار الصباحي وتنتظر عشيقها :

" ها قد وصل ذلك الشابُ الأحوى
وهو كاتبٌ لدى وكيلِ بنايةٍ صغيرة ،
ذو نظرةٍ جريئة . . .
هو يحسب أنّ الوقت مواتٍ الآن ،

فالوجبةُ قد رُفعت ،وهي تشعر بالملالة والعياء ،
ويحاول أن يحيطها بالمغازلات التي لم تزجرها بعد ،
إنْ لم تكن مرغوبة .
وهاجمها على الفور،نشيطاً ثابتَ العزم ؛
تسبرها يداه دون أن تلقى دفاعاً ...
(وأنا تيريزياسُ قد سَلَفَ لي أن عانيْتُ
كلَّ ما حدث على هذه الأريكة أو الفراش ذاته ،
أنا من قعد بجانب طيبة تحتَ السور
ومن سار بين أحطّ الموتى) .
وقبّلها قبلةَ الوداع المتنازلة ،
وراح يتلمّس دربَهُ ،إذ وجد السلّمَ معتماً ...
ها هي ذي تلتفتُ وتنظرُ هنيهةً في المرآة
تكاد لا تدري أنّ عشيقها قد رحل
وتخطر ببالها فكرةٌ غيرُ متكاملة
" حسناً ، لقد انتهى ذلك الآن : ويسرني أن انتهى " .
آن تنحني المرأة الجميلة للحماقة
وتروح تذرع غرفتها من جديد ، وحيدة ،
فإنها ترجّل شعرها بيدٍ آلية ،
وتضع أسطوانة على الحاكي " (ص ٦٢)

ويتركها الشاب لحياة القلق والوحدة والضجر ، وكأن الحاجة الجنسية هي كلّ ما يربط العاشقين في هذا العصر . ويلاحظ أنّ "إليوت" يستخدم أسطورة (تيريزياس) استخداماً عضوياً فهو يظهر بين فترة وأخرى شاهداً على ما يرى ، يربط القصيدة بروايته .

ويتحدّث ، في الجزء الرابع " الموت بالماء " ،وهو أقصر أقسام القصيدة ، (١٠ أبيات) ، عن موت " فليباس " الفينيقي غرقاً ؛وبهذا يكون عنصر الماء ، وهو أساس الحياة ،لا يقلّ خطراً عن غيره في هلاك الناس .

ويمثّل القسم الخامس " مقالة الرعد " انهيار الحضارة الحديثة ، فالكنيسة بلا نوافذ وأبوابها تترنّح ، ولا يسكنها إلّا الرياح ، وجسر " لندن " ، رمز الحضارة الحديثة ، ينهار ويغوص في النيران المطهرة . وعلى الرغم من أنّ " تيريزياس " قد أخفق في إصلاح المدنية الحديثة ، فهو قنطرة " لندن " على رؤوس سكانها ، فإنّه لم يفقد الأمل الأخير في إصلاح ذاته . ولذلك يصف العذاب الذي يجب أن يتحمّله الفرد في سبيل خلاصه الروحي .

هذه هي " الأرض اليباب " ، فماذا عن وحدتها الكلية ؟

يشير كلّ ما في القصيدة إلى انعدام التسلسل المنطقي فيها ، فهو يهدم العلاقات المنطقية في الزمان والمكان والأفكار ، وربما كان ذلك من أثر " الغصن الذهبي " الذي كان ذا تأثير مباشر في الأدب . يقول فيكيري : " أمّا الذي كان له أثر أكثر مباشرة ، ويفسّر بعض الافتتان بـ " الغصن الذهبي " ، فهو أسلوبه اللازمني في السرد . وهذا يؤدّي إلى خلق عمل يساهم (كذا) في بنائه معظم الوسائل والطرق التي يتميّز بها الأدب الحديث " .(١١٠) ويتنقل بنا الشاعر من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان دون رابط زمني أو مكاني ، فالأحداث تجري في مدن متعدّدة :

" ما المدينةُ القائمةُ فوقَ الجبال
تتصدّع وتترمم وتنفجرُ في الهواء البنفسجي
بروجٍ متساقطة
القدسُ أثينا الاسكندرية
فينا لندن
زائفة " (ص ٦٧-٦٨)

ولم تسلم الأفكار من هذا التنقل السريع ، فهو ينتقل بنا من التصوف عند الهنود إلى الفلسفة الإفريقية ، ومن معتقدات أوروبا إلى الفلسفة الحديثة ، ويصوّر لنا قيماً مقدسة في الماضي تهدّم في هذا الزمان ، ويجد ما كان حيّاً يدنّس اليوم . وهكذا تختلط الأزمنة في هذه القصيدة ليحلّ محلّها الزمان الداخلي ، ويذوب المكان الخارجي ليحلّ محلّه المكان الداخلي . وتتداعى الأفكار حسب ما يمليه عليه العقل الباطني . وهذا ما يسعفنا في فهم وحدة " الأرض اليباب " ، وهي وحدة إحساس داخلي .

وثمة علاقات توحّد القصيدة ، منها العلاقات الإيقاعية ، فالقصيدة " تبدو في مجموعها ومن خلال تكرار أبيات معينة فيها أشبه بعمل موسيقي كبير يتألف من حركات متعددة "[١١١] ، وربما كان هذا من تأثير صاحب " الغصن الذهبي " الذي كان يستخدم " الترداد وإعادة القول كوسيلة لإثارة العاطفة والذهن معًا "[١١٢] .

ويبدو أنّ هذه العلاقات الإيقاعية كانت تدفع حركة القصيدة ، وتوحّد أجزاءها ، وتمنحها حيوية لا تستطيع الحالة النفسية أو الموقف الفكري الذي تقوم عليه أن تؤدّي إليها .

ومما يوحّدها المتناقضات العديدة والحشود غير المتجانسة التي يدفعها الشاعر إلى النص ، فهو يوحّد ما يقاوم التوحيد ويحشد الخير والشرّ ، الأخلاق الفضيلة ، الأسطورة والواقع ، ليجعلها تتفاعل وتخدم غرضه العام ، ولديه مهارة فنية في حشد المعلومات ، فهو " يحافظ على وحدة القصيدة رغم تنوع العناصر التي تجمع بينها : لحظات من الشعر الغنائي البحت ، مقطوعات مناجاة وهجاء ، مناظر مثيرة عنيفة أو مجرّد أصداء فعلية أو مناظر هزلية ساخرة "[١١٣] ، وربما كان هذا من تأثير صاحب " الغصن الذهبي " الذي كان يخلق " خلاصات رمزية للتاريخ البشري من أفعال تبدو ظاهريًّا محدودة وبسيطة ، ويصنع وحدة متكاملة من فيض من أشتات الموضوعات والمشاهد بإيراد الإيماءات والإرشادات خلفًا وقدمًا في السرد "[١١٤] وهذا ما يومئ إليه "فيكيري" بقوله : " تعتمد أعمال ك " الأرض اليباب " ، . . . اعتمادًا كبيرًا ، ككتاب " الغصن الذهبي " ، على حشد من الإشارات والإيماءات المتقاطعة التي تؤكّد باستمرار تعاصر الزمن كله "[١١٥] .

ويوحّد القصيدة الشعور العام ، وهو ضرورة الخلاص من هذا الواقع المؤلم والحضارة المزيفة . ويكمن الخلاص ، عنده ، بالعودة إلى القيم القديمة والدين . وهذا ما نلاحظه على " تيريزياس " الشخصية الرئيسة التي كانت تراقب كلّ ما يحدث . و"تيريزياس" معادل موضوعي عن عواطف " إليوت " وأفكاره ، وهو رجل قيم وأخلاق ودين . وقد كان اختياره موفّقًا للتعبير عن آراء الشاعر من جهة وتوحيد القصيدة من جهة ثانية ؛ فـ" تيريزياس " خيط خفيّ يوحّد أجزاء القصيدة ، فقد كان يختفي ثم يظهر ليضم القسم الجديد إلى ما سبقه ، وقد رافقنا منذ مطلع القصيدة إلى نهايتها ، وهو يوحّد

الشخصيات والمواقف ، فقد كان يجمع في شخصيته صفات شخصيات القصيدة جميعها ، فهو ليس ذكراً ولا أنثى . وكان يجمع المواقف المتناثرة ليوحّدها . كتب "إليوت" عن هذه الشخصية يقول : " ومع أن تيريزياس متفرّج فقط ولا يمثّل شخصية من شخصيات القصيدة ، إلاّ أنه أكثرها أهمية ، ذلك أنّها لا تتّحد إلاّ به ، فالتاجر صاحب العين الفريدة الذي يبيع العنب المجفف تتلاشى شخصيته في النوتي الفينيقي ، وهذا الأخير لا تختلف شخصيته كثيراً عن فرديناند أمير نابولي ، وهكذا أيضاً بالنسبة (كذا) للنساء فجميعهن يتبلورن في سيدة واحدة ، وتيريزياس هو الشخص الوحيد الذي يجمع ما بين الجنسين (فهو ذكر وأنثى معاً) . والحقيقة أنّ مادة هذه القصيدة هي كلّ ما تصوره تيريزياس " .(١١٦)

ويوحّد هذه القصيدة المستويات المتعدّدة المتفاعلة ، ففيها المستوى الروائي والمستوى الشعري . وفيها المستوى الزمني واللازمني . وفيها مستوى حواري بين الذات والذاكرة . وفيها مستوى أسطوري وواقعي ، فالمشكلة الحضارية التي واجهها "إليوت" هي انهيار القيم في عصره ، ولذلك استخدم أسطورة "أدونيس"(١١٧) ، ولكنه "أدونيس" الذي لا يعود في نيسان إلى هذه الأرض الخراب التي انطفأت حرارتها ، ويبست عروقها ، وفقدت كلّ قيمها وأخلاقها ، وبذلك سعى إلى سدّ الثغرة بين ماضٍ منظم وحاضر مشوّش .

هذه هي الوحدة الكلية التي تتصف بها "الأرض اليباب" أشهر قصائد "إليوت" . وهي وحدة تكوّنت من تفاعل الإيقاعات مع الصور والأساطير واللغة والحوار والتكرار والمواقف والشخوص المقتبسة من الماضي والحاضر ، وذلك خلال مستويات متعدّدة تضفي على القصيدة الإيحاء والغموض والوحدة الكلية .

وهذه هي القصيدة التي كان لها دور فعّال في تحديث الشعر العربي المعاصر . ولكنّ تحديث شعرنا لا يقتصر على أثر "إليوت" فيه ، وإنما كان للقصيدة الفرنسية المعاصرة دور مماثل ، وهذا ما يدعونا إلى أن نقف عند "السريالية" وشعرائها الفرنسيين الذين ما يزالون يدفعون بالجديد إلى الشعر العالمي بشكل عام وبعض الشعر العربي المعاصر بشكل خاصّ .

وحدة المُناخ الشعري في القصيدة " السريالية "[118] والشعر الفرنسي المعاصر

إنّ مصطلح " السريالية " Surréalisme ، لغويّاً ، منحوت من كلمتين " مافوق " Supérieur و " الواقع " (Réalisme) ، ويكون المعنى اللغوي لها " ما فوق الواقعية " . ولكنّ ظهور المصطلح قد سبق ولادة " السريالية " فقد " كان غيّوم أبولينير هو الذي اخترع ، سنة ١٩١٧ ، كلمة " السريالية " نعتاً يميّز به مسرحيته " نهدا تيريزيا " ، ولم يكن يعني به سوى فكاهية مرغمة "[119] ، ولم يكن المصطلح عند " أبولينير Apollinaire " يتضمّن المفهومات التي أخذ يدلّ عليها ، فيما بعد ، عند " بروتون Breton "[121] الذي يعرّفها في البيان الأول " بقوله : " السريالية ـ اسم مذكر ـ آلية نفسية صرفة ، الغاية منها التعبير ، شفهيّاً أو كتابيّاً أو بأية طريقة أخرى ، عن النشاط الحقيقي للفكر . وهي إملاء الفكر ، دون أية رقابة عقلية ، وبعيداً عن كلّ اهتمام جمالي أو أخلاقي " .

(Surréalisme, n.m.Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit, verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée , en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.)[122]

وولدت " السريالية " مع ظهور كتاب " الحقول الممغنطة " عام ١٩١٩ م ، وقد كتبه بالتعاون " بروتون " و " سوبو Soupault "[123] أما ولادتها الرسمية فكانت مع " البيان الأول " الذي نشره " بروتون " عام ١٩٢٤م . ومن المؤكّد أنّ ولادتها كانت حتمية ، فقد ساعد على وجودها عوامل إنسانية واجتماعية وتاريخية ، ويبدو أنّ للحرب العالمية الأولى أثراً كبيراً في ذلك .

ولم تتنكر " السريالية " للمبدعين ممن سبقوها ، وإنما عادت إلى التاريخ لتكتشف ما يدعم أفكارها ويوطّدها ، " وهكذا يدّعي بروتون أن هيرا قليطس ديالكتيكي ، وأن بودلير سريالي أخلاقي " .[124] ويرى بعض النقاد أنّ السريالية امتداد للرومانتيكية التي أنتجتها .[125][126]

وورث السرياليون عن " لوتريامون "[١٢٧] (Lautréamont) حبّ العزلـــة والغموض والقدرة على التحوّل ، وورثوا عن " رامبو "[١٢٨] اختلال الحواس ، والحاسة العليا ،وكيمياء الكلمة ،وقلب المفهومات الأدبية ، والاتجاه إلى الأغوار الباطنيـــة ، واللغة الجديدة .

واهتمت بمعاصريها ولا سيما " فرويد Freud "[١٢٩] ، فاستفادت من علم التحليل النفسي " Psychologie " ، الذي يهتمّ بـ " الشعور " ـ و " اللاشعور " أما السريالية فانصبّ اهتمامها على " اللاشعور " ، وتختلف عنه في أنّها حاولت " طمس الحدود الفاصلة بين المعرفة والفن "[١٣٠] ، على حين " حرص فرويد حرصًا شديدًا على استبقاء البعد الفاصل بين الفن والمعرفة "[١٣١] . ولعلّ " الدادائية "[١٣٢] كانت أكثر الحركات التصاقًا بالسريالية وتمهيدًا لها .

وكان وقع السريالية ،حين ظهورها ،عنيفًا ،بحيث أحدث ضجّة كبرى ـــــ ميادين الفكر والأدب والفنّ ، فانقسم النقاد إلى أنصار وخصوم . ويعد " ثاروج " من أقوى أنصارها ، يقول مدافعًا عنها : " والسريالية للناظر إليها من الخارج وحــشر خيالي غير معقول ،ولكنّها أروع كتشفات الإنسانية بالنسبية (كذا) لمن أطلع في النفاذ إليها " ، ويرى بيكون ،أنّها " الحركة الأدبية الأعظم أهمية في عصرها "[١٣٣] ، أما " فاولي " فيرى أنّ معظم النتاج الذي يعدّ من عيون الشعر الفرنسي خلال السنوات العشرين الماضية " واقع تحت تأثير السريالية ويحمل طابعها "[١٣٤] ، وأنّ " أعظــم منجزاتها هي في ما سيأتي من الآثار ،وأنّها لم تخلق بعد "[١٣٥] .[١٣٦]

ويعدّ الناقد " سيمون " من أشدّ خصومها ،فهو يرى أنّها " تقود القائلين بها إلى نفي الفنّ ،وإلى التمتمة ،وإلى خزعبلات الهذيان ، وبالاختصار إلى العدم "[١٣٧] ، وقد كانت ،في رأيه ، " مدرسة روحية فكّكت الروح ،ومدرسة شعرية قتلت الشعر "[١٣٨] ، ويرى أحدهم أنّ " السريالية مقيدة جامدة قبل كلّ شيء "[١٣٩] .

ومن أنصارها من النقاد العرب لويس عوض ،[١٤٠] ورمسيس يونان ،[١٤١] وأورخـــان ميسر ،[١٤٢] وغيرهم ،ويقول أحدهم : " وعلينا أن نعترف ـ شئنا أو لم نشأ ـ بأنّ السوريالية مازالت تحيا ،وستظلّ تحيا مادام الإنسان قادرًا على أن يحلم "[١٤٣] . ومـــن خصومها العقاد ،[١٤٤] ومحمد قطب .[١٤٥]

ويبدو لنا أنّ الحركة السريالية قد استطاعت تحقيق أهدافها الشعرية والانتشار "في مؤلفات عشرين ، بل خمسين شاعراً كانوا ينكرونها أحياناً : إنّها تجري في شرايينهم ".(١٤٦) ونجد بصماتها واضحة في كثير من شعرنا المعاصر وبخاصة في الأعمال التالية (سريال — ١٩٤٧م) لأورخان ميسر وعلي الناصر ،و" لن — ١٩٦٠" لأنسي الحاج ،و "البئر المهجورة — ١٩٥٨ "ليوسف الخال ، و "غرفة بملايين الجدران ١٩٦٤" لمحمد الماغوط ،و "قصائد حبّ على بوابات العالم السبع — المجلد الثالث" لعبد الوهاب البياتي ،و "طرفة في مدار السرطان — ١٩٧٤ " لعلي الجندي ، و "مفرد بصيغة الجمع — ١٩٧٥" لأدونيس ،و" أعراس — ١٩٧٧" لمحمود درويش، و "كتاب الملاجة — ١٩٨٠ " لمحمد عمران ، وغيرهم . وهي ما تزال تتغلغل في شعرنا يوماً بعد يوم ، ولذلك هي جديرة بالدراسة والبحث .

خصائص القصيدة السريالية : على الرغم من أنّ " بروتون " رفض أن يعدّ السريالية مذهباً ولم يبيّن أسسها بشكل تنظيمي ، فإنّنا نستطيع أن نجد ملامح تميّز القصيدة السريالية عن غيرها . وسنقف عند أهم الخصائص التي توحّدها :

١— القصيدة السريالية والحياة والتجربة الداخلية : ليست القصيدة السريالية ، غريبة عن الحياة ، فهي ابنة التجربة والرؤيا ، تصدر عن الحياة وتطمح إلى تحسين الواقع أو تغييره ،لذلك التصق السرياليون بالواقع يعبّرون عن فجائعه ، وقد " كانت السريالية ،منذ بدايتها في العشرينات ،موجّهة بوضوح شديد نحو الواقع ، نحو الـ" هنا " والآن "(١٤٧) وهي ،عندهم ،أصدق تعبيراً عن الواقعية الحقيقية المكبوتة خلف أسوار العقل والمنطق والتقاليد ،وهي الصدق عارياً والحقيقة بلا تكلّف أو خوف . وإذا كان الإنسان يستطيع أن يزيّف أقواله وأفعاله فإنه لا يستطيع تزييف إحساساته المضطرمة . ويخشى الإنسان قوة خياله ويحاول حجب أسراره ،ولكنه " يهمل بذلك أعمق ما في إنسانيته زاعماً لنفسه أنّه يتحدّى الواقع ،بينما هو في الحقيقة يرفض بذلك أكثر ما فيه من واقعية "(١٤٨). ومن هنا نجد أنّ كلّ ما هو داخلي واقعي ،" ولا واقع إلاّ وهو سريالي "(١٤٩) ،وعلى هذا الأساس يمكننا أن نفسّر قول " أراغون Aragon "(١٥٠): " لا زلت أعتقد أبداً . أنّ الواقعية تكمن في ثنايا السريالية . وليست تلك نزوة عابرة ، وعلى كل حال ،فلقد وصلت إلى الواقعية عبر هذا الطريق "(١٥١) ومن هنا حاول السرياليون أن تكون قصائدهم

أكثر من مجرّد أدب وشهرة وصناعة ولعبة رتيبة من الكلمات ، وإنما طمحوا " إلى أن تكون تعبيرًا عن موقف حياة ، وعن تحوّل حياة ". (١٥٢)

ولم يكن بروتون هروبيًّا ، وإنما أخلص لمبدئه وواجه الحياة ، وحاول أن يشق طريقًا جديدًا للتغلّب على آلام الإنسانية وفواجعها وأن يحلّ الحبّ محلّ الكراهية ، فلم يجد وسيلة أمامه سوى الفنّ ، فقال : " سنحوّل الفنّ إلى أبسط تعبير له وهو الحب ". (١٥٣) والحبّ ، عنده ، وسيلة أساسية للخروج من الدمار والعزلة .

ويدرك السرياليون أنّ الحبّ ، وحده ، لا يصنع السعادة ، ففي الحياة جوع وسياط وظلم وحبّ ، يقول " إيلوار " : (١٥٤)

ماذا تريدُ كانَ البابُ مخفورًا

ماذا تريدُ كنّا محصورين

ماذا تريدُ كانتِ الطريقُ مسدودةً

ماذا تريدُ كانتِ المدينةُ تحتَ السّياط

ماذا تريد ، كانتْ جائعةً

ماذا تريد كنّا عُزّلاً

ماذا تريد كانَ الليلُ قد أرخى سدولَهُ

ماذا تريد لقد تَحَابَبْنَا (١٥٥)

ولذلك يؤمن " بروتون " بأنّ الإنسان لابدّ من أن يصادف الطغيان ، ولكن عليه أن يتمرّد على الظلم ويسخر ممّا فرض عليه إذا لم يستطع دفع ذلك عنه . وسمّيت هذه السخرية بـ " الدعابة السوداء " ، وهي ضحكة الإنسان الذي يعي أنّه مسحوق ، ولكنه يسخر من ذلك ، والدعابة السوداء " صيغة حديثة للدخول في عالم السحر : إنّها هذه اللمحة الصاعقة التي يبدو وكأنها ترفع الإنسان من هاوية العدمية إلى قمة القدرة الكليّة المتعذّرة الإدراك ، ومن التفكّك إلى الاندماج ومن المادة الأوّلية السوداء إلى ذهب الدهشة . إنّه مسار أساسي في السيمياء الذهنية ". (١٥٦)

وربما كان السريالي يسخر من واقعه بقصد التعويض عنه بواقع أفضل ، وفي " الدعابة السوداء " خروج على المألوف وتأكيد حرية الفرد ، وفيها يتمزّق الإنسان أمام واقع أقوى منه وداخل يثور على هذا الواقع ، وفيها تتوحّد المتناقضات : قبول

الواقع ورفضه ، السخرية والجدّية . وبذلك تكون وسيلة من وسائل توحيد القصيدة .

٢ـ القصيدة السريالية والكشف والرؤيا : القصيدة السريالية تجربة ورؤيا . تجربة تُعاش ورؤيا تصدر عن التجربة وتتجاوزها . وتطمح هذه القصيدة إلى أن يكون ثمة شيء يخبّئه الواقع وهي تسعى إلى كشفه . ولذلك أخذت تمزّق أحجبة المعلوم ، وتتنزّه في أماكن خيالية ، وسط كائنات غريبة أكثرها من صنع أحلام اليقظة والرؤى الداخلية . وهي تبحث عن الدهش والجميل والمرعب والمجهول ، وبذلك تصبح هذه القصيدة وسيلة معرفة إذ " هي وحدها تزوّدنا بالخيط الذي يعيد إلى طريقة الفلسفة الغيبية ، بما أنها معرفة تجاوز الواقع الحسّي ، " المرئي مخفيّاً عن الأبصار في غموض أبدي " . "

"Elle seule nous pourvoit du fil qui remet sur le chemin de la Gnose, en tant que connaissance de la réalité suprasensible,"invisiblement visible dans un éternel mystère" "(157)

وآمن السرياليون بمعجزة الشعر وقدرته السحرية على الرؤيا غير المألوفة ، وصار الشاعر يغوص في أعماقه ليصل إلى مصدر السرّ الذي يشغله ، وأصبح " الانفتاح على المجهول هو الهدف الصاعق الأقصى الذي يتطلّع إليه الشاعر السريالي " .(١٥٨)

وقد شدّدت السريالية على وظيفة الشعر ، فهو ليس وسيلة للتسلية وملء الفراغ وليس الشاعر مهرّجاً . إنّ للشعر وظيفة إنسانية ، فبوساطته يكشف الشاعر عن وجه الحقيقة . وربما كان للشعر ، عند بعضهم ، وظيفة سريرية ، فهو بوساطة التعبير يشفي الإنسان من القلق والكبت . يقول دوبلسيس : " إنّ التعبير عن هذه الغرائز المكبوتة عند الرجل سينتشله من قلقه المسير الشقاء " .(١٥٩)

وللسريالية وسائل تؤدّي إلى الكشف والرؤيا ، منها الحلم الذي ترى فيه الواقع الحقيقي المحجوب والذي نطمح إلى كشفه . وليس الحلم ، عندهم ، هروباً من الواقع ، وإنما هو صورة عن الواقع المنشود ورمز لعالم مكبوت غني خصب ، وبوساطته يتوصّل الشاعر إلى كشف المنتظر ، " ولن يكون الحلم خفخفة للروح ولكنّه إحدى فعالياتها الأكثر كشفاً " .(١٦٠)

ويتوصّل السريالي إلى الكشف بوساطة الاستعمال السحري للكلمات ، وهذا ما كان "إيلويار" يصنعه ، " فكل ما هو ثابت وأخّاذ ومغرق في الرتابة في شعر إيلويار ،

إنما استخدم ليثبت بالكلمات روءيا مميزة خاصة ، تقدّم إلى الشاعر من وقت إلى آخر ".(١٦١)

ويوءدّي الجنون واللامنطقية وعبثية الصور والحدس ، في السريالية ، إلى الكشف والروءيا ، وهذا ما يلخّصه التعريف التالي : " وبما أنّ تعاليم فرويد من جهة ونظريات أينشتين من جهة أخرى ضدّ المنطق والعلانية فقد ساعدت السرياليين على هدم مبادئ السببيّة وسلطة الوعي . وإنّ دراسة الحلم والجنون واستخدام المخيلة والحدس جميعها ساعدت على كشف الوجه الخلفي للإنسان " .

(Contre la logique, contre le rationalisme, l'enseignement de Freud d'une part, les théories d'Einstein de l'autre, venaient aider les surréalistes à ruiner les idées de causalité et de toute-puissance de la conscience . Désormais l'étude du rêve et de la folie, l'utilisation de l'imagination et de l'intuition permettent d'atteindre la face cachée de l'homme)(162)

وهكذا نجد أن الروءيا في القصيدة السريالية تصدر عن التجربة نتيجة تفاعل الأحداث الداخلية والخارجية ، وترسم مسار القصيدة ، وتصبح أقدر العوامل على وحدة المناخ الشعري .

٣ـ <u>القصيدة السريالية والكتابة الآلية :</u> "L'écriture automatique "

الكتابة الآلية طريقة سريالية للتعبير عن خلجات النفس بعفوية وبعيداً عن قيود العقل والمنطق والقواعد والتقاليد ، وهي أقرب إلى أحلام اليقظة منها إلى الكتابة المألوفة في المدارس الأخرى .

وتوءدّي الكتابة الآلية دوراً بارزاً في القصيدة السريالية ، وتكاد القصيدة تكون عند " بروتون " ، الكتابة الآلية . كتب يقول : " وبالممارسة للكتابة التلقائية ـ وكان يحدث أن نظلّ نكتب ثماني ساعات أو عشراً متوالية تداعت لنا أفكار في غاية الأهمية ، ولكنها لم تكن متناسقة ولا توءدّي إلى نتائج مباشرة وكان شعورنا ـ حقّاً ـ أنّنا نعيش في حالة " رضا " لا يحسّ بها إلاّ ذلك الذي كشف في الثرى عن عرق من الذهب " .(١٦٣)

وكان " بروتون " توّاقاً ، وهو يقرأ ، إلى معرفة إذا ما كان أراغون يستطيع أن يميّز ما كتبه " بروتون" مما كتبه " سوبو " فيقول " أراغون " : " وبمرور الزمن تكوّنت لهذه

النصوص وحدة خاصة وأصبحت المجالات المغناطيسية كما أسميناها كتاباً لمؤلف واحد له رأسان " .(١٦٤)

واستخدمت هذه الطريقة بشكل جماعي وشكل فردي ، فمن التأليف الجماعي قول " بروتون " و " سوبو " في " الحقول المغنطة " :

تمخ السجون أم الأحلام
بارٌ مستديرة غزلٌ مَرَضي
الخميس الخميس
خُذْ يَدَك رأسَ الأشجار
هدوءُ الشموس
أجسامٌ موكّبةٌ ملحٌ
أيّتُها الصهاريجُ انقُلي إلينا النتائجَ
الظلالَ أصدقاءَنا
جنرالٌ يُوصي للأيدي
ساعاتٍ جميلة .(١٦٥)

وواضح أنّ هذه الأبيات هي أشبه بالاعترافات الهذيانية التي لا تحدّها القواعد ، ولا تربطها أية رابطة منطقية . ولكنّنا لا نعدم أن نجد فيها صوراً غير مألوفة ، من أمثال الصهاريج التي تنقل النتائج والغزل المرضي والظلال الصديقة والجنرال الذي يوصي للأيدي ساعات جميلة . كذلك نشعر أنّ الأسلوب غير مختلف في الفقرة وكأنّ كاتبها شخص لا غير .

ولا تبتعد الكتابة الآلية عن أن تكون حلماً . يقول " بروتون " : " أظنّ من جهتي ، أنّني ألمحت بصورة وافية ، إلى أنّ النصّ الآلي والقصيدة السريالية لا تقلّ إمكانية تفسيرهما عن إمكانية تفسير السرد الحلمي ، وإلى أنّه يجب ألاّ يهمل شيء في جعل تفسيرات كهذه تأخذ وجهة سيرها الصحيحة كلما كنا على هذه الطريق ".(١٦٦)

ويبدو أنّ الحلم والآلية النفسية ينبعان من اللاشعور . وهذا ما يؤكّده أحد الدارسين حين يقول : " هناك دافع لا شعوري يبتدع القصيدة كما يخلق الحلم ويقدّم الطاقة الفكرية اللازمة لتكوينها . وهذا الدافع ، في كلّ من القصيدة والحلم ، يسمى

لتحقيق رغباته . فتتحوّل الأفكار والآراء المستترة إلى صور مرئية وتأخذ شكلاً وتتوضح ثم تنطلق نهائيّاً كحقيقة وهمية في القصيدة " .(١٦٧)

يتوضّح لنا ممّا سبق أنّ السريالية تعدّ اللاشعور أغنى ما في الإنسان ولذلك تتجه إليه وبخاصة في صورة الكتابة الآلية التي لم تكن غاية في ذاتها ، وإنما كانت وسيلة للكشف عن مناطق ما تزال مجهولة ، وفيها تكمن الحقيقة ، ولذلك ألغى السرياليون رقابة المنطق والرقابة الجمالية ليحصلوا على الإحساسات الداخلية التي تساعدنا على تبيان الفكرة وإظهارها في صيغتها الأولى . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفسّر هجوم " بروتون " ، في البيان الأول ، على كل ما هو منطقي وعقلي يقول : " مازلنا نعيش تحت سيطرة المنطق وهذا بطبيعة الحال ما أريد أن أتوصّل إليه . على أنّ أساليب المنطق ،في يومنا هذا ، غدت لا تكبّ إلاّ على حلّ قضايا ثانوية الأهمية . والعقلانية المطلقة التي لم تفتأ دارجة لا تسمح إلاّ بتقدير أحداث تتصل اتصالاً وثيقاً بتجربتنا . أما الغايات المنطقية فتندّ خلافاً لذلك عنا ".

(Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir.Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire.le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience . Les fins logiques , par contre, nous échappent) (168)

وليست الكتابة الآلية مجانية في القصيدة ،ولكنها وظيفية الأداء ،فهي تحرّر الكتابة من الزخرف والتكلّف والتعبير المبرقع ،وهي ضد التعابير الملتوية التي تباعد بين الفنّ والواقع ،وهي تجعل التعبير يتداعى بانسيابية وعفوية ويصدر عن قوى سرّيّة دفينة فينا .

ومن وظيفتها الإيحاء وتوليد الصور الجديدة والإبداع . ولكن توحيد القصيدة من أهم وظائفها ،ففيها تتلاقى المتعارضات ضمن حركة نفسية خالصة ،ويذوب الوعي في اللاوعي في تأليف جديد حسّي ،وتسيل الآلية " في تركيب متماسك وصحيح : يتعاون الشعور والعقل إذاً مع اللاشعور والمجانية ".(١٦٩)

ويبدو أنّ المغالاة في استخدام الآلية حالت دون تطوّر الفنّ السريالي تطوّرًا تامًّا ولكنّ ذلك لا يمنعنا من أن نقول : إنّ الكتابة الآلية استطاعت أن تحقّق الغاية المرجوة منها ، وهي تخليص التعبير الأدبي من الزيف والتكلّف ، كما استطاعت أن توجّه الأنظار إلى الطاقة الهائلة الكامنة في أعماق الوعي الباطني في الإنسان ، وأن تبيّن أهمية اللاشعور وتردم شيئًا من الهوّة الفسيحة الكائنة بين عالمي الإنسان الداخلي والخارجي وتوحّدهما .

٤ـ <u>الأسطورة والغموض في القصيدة السريالية</u> : وتصلح القصيدة السريالية لكلّ العصور والأمكنة ، فهي متحوّلة المدلولات لا تثبت على معنى ولا تختصّ بحادثة . وهي شبه اعتراف نفسي وإقرار بعد كبت طويل ، ورجوع إلى العوالم المجهولة الكامنة في الأعماق منذ الماضي البعيد . ومن هنا اتجه السرياليون إلى الأسطورة واهتمّوا بها وحاولوا خلق أساطير معاصرة تتناسب مع التجربة الشعرية ، فعادوا إلى ذواتهم ملتجئين إلى ممالك الرغبة والأحلام يستقون منها الأساطير . وربما استقوها من الواقع ، فقد استطاع " أراغون " أن يجعل من حبه لزوجه "إلزا Elsa " (ت ١٩٧٠م) رمزًا للدهشة والإعجاب ومثارًا للجديد الذي يتفتّح في كلّ لحظة وينمو " ومن هنا أهمية هذه الأسطورة الفريدة الأكثر تعبيرًا عن الحبّ في القرن العشرين . ليس لأنّ الشعراء لم يعاطوا هذه المعاملة ، بل لأنّ أراغون تميّز بأن جعل لهذا الحبّ رمزًا محسوسًا وما كان بالإمكان ذلك لو أنّ إلزا كانت مجرّد امرأة جميلة محبوبة . لكنّ إلزا تلك المحرّضة على الحبّ المطلق من خلال الحبّ الشخصي ، هي تلك التي نذرت نفسها لحب العالم"(١٧٠).

ولم تكن الأسطورة السريالية ذاتية خاصة ، وإنما كانت جماعية . يقول " بروتون ": " ربما لم يعد الفن يُعنى بخلق أسطورة شخصية وإنما أصبح يُعنى ، مع السريالية ، بخلق أسطورة جماعية "(١٧١)، وكون الأسطورة جديدة يعني ذلك أنّها غير مألوفة ومسبّب غموض .

والغموض سمة من سمات القصيدة السريالية ، ويراه " بروتون " من طبيعة الشعر ومن شروط خلوده ، فيقول : "إنّ الأعمال الشعرية التي كانت تعدّ الأشدّ سرّية والأقوى هذيانًا في أواخر القرن الأخير ، تزداد تألّقًا من يوم ليوم . عندما انطفأت أغلبية الأعمال الأخرى التي لم تكن تقدّم أية مقاومة للفهم المباشر . . . أضحى من العجيب أن تأخذ هذه الأعمال الأدبية تتحدّث إلينا نحن ، بصورة متناقضة "(١٧٢).

ويشترط "فاولي" في القصيدة الخالدة الاستعصاء على التفسير ،فهي " إن فُسّرت وشرحت بطلت أن تكون قصيدة " ،(١٧٣) ويذهب إلى أنّ " غموض الشكل الفني أو صعوبته ينجم عن غموض محتواه أو عدم إمكان فهمه ".(١٧٤)

ويبدو أنّ ثمة عوامل كثيرة تؤدّي إلى غموض القصيدة السريالية ،منها الحدّة في اللغة والصورة والمضمون والغرابة والاعتماد على الحلم والفوضى والتقاء المتناقضات .

د- القصيدة السريالية والثورة على القيم الجمالية : ترفض القصيدة السريالية كلّ ما هو موات في الحياة والفنّ ،فهي ثورة وبخاصة في الشعر الذي أخذ يتّجه نحو المغامرة والتجريب ،ويسعى إلى الكشف عن كل ما هو سرّي ، فإذا به يغزو اللاوعي ويقبض على نثرات منه . والسريالية ثورة بنّاءة تسعى إلى الأفضل في الواقع والشعر ؛ فالقصيدة " أداة حسّاسة من الكلمات ،تستدرك لتجعل الإنسان غير ما هو عليه — أي أنّها عقار تغيير — ".(١٧٥)

وليست الحرّية ،في السريالية ، مجانية ،فهي أداة تحريك وتعبير . يقول "بيكون" : " فالحرية ،في نظر السريالية ،هي طاقة حماسية تضطرم فينا وتغيّر وجه العالم : إنّها ما نملكه ،وما يفرض علينا ثورتنا ".(١٧٦)

وفي القصيدة السريالية ثورة على الأعراف والقوانين والقواعد . يقول " بروتون" : "إنّ السريالية ، كما أراها ،تعلن تحرّرنا المطلق من كلّ عرف ، إعلاناً كافياً لئلا يكون في الوسع التعبير عنها ،كشاهد دفاع في محاكمة العالم الواقعي ".

(Le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre non-conformisme absolu pour qu'il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel , comme témoin à décharge)(177).

وتسعى ،في ثورتها ،إلى التخلّص من القيود التي فرضتها الأزمنة الغابرة على القصيدة المعاصرة ،وتطمح إلى تحرير اللاوعي وفتح الطريق أمام حرية الشعر وحركته . يقول " أراغون" : " يوجد الشعر بالقدر الذي يوجد به تعكير في اللغة ،وإعادة لخلقها في كل خطوة . مما يتطلّب تحطيم إطار اللغة الثابت ، والقواعد ، وقوانين الكلام .وهذا هو ما جعل الشعراء يقطعون شوطاً بعيداً في سبيل الحرية ".(١٧٨)

وما دامت السريالية تصبو إلى الكشف عن كنه الوجود وجوهره بالمخيّلة المبدعة

الطليقة ، فهي ، إذاً ، تثور على المنطق ، بحيث يغدو كلّ ما هو منطقي قيداً ثقيلاً يمنعها من الحركة والحياة ، وتصبح القصيدة ضدّ العقل وضدّ كلّ ما يقف أمام بساطتها وإحساساتها ، يقول " أراغون " : " وعليّ أن أبذل جهداً مضنياً للتخلّص من هذه المادة العقلية ، كي أفكّر بشكل طبيعي وبكل بساطة ، حسبما أراه وألمسه "(١٧٩). وكأن القصيدة تدخل ، عند هؤلاء ، مرحلة سيات العقل أو أحلام الراقدين . وتغدو الحرّية مرادفة لكل ما هو عبثي وفوضوي وغير مألوف . وتصير مقاومة العقل أمراً مشروعاً ؛ " فجميع القوانين التي قد فرضها العقل يجب إزالتها " .

(Toutes les normes qui ont été imposées par la raison doivent être détruites)(180).

ويعزو " بيكون " غياب الوعي عن القصيدة السريالية إلى عجزه عن الكشف ، ويحصر وظيفته في التنقيح ، فيقول : " ولا ريب في أنّه ليس هو الذي يقود اليد التي تكتشف ، ولكنه يسيّر اليد التي تشطب وتضيف وتحوّر في التفاصيل وتوازنها . إنه لا يعطي ، ولكنه ينقّح المعطى "(١٨١).

وهكذا يصبح غياب الوعي والمنطق عن القصيدة غياباً تحتاجه وظيفتها ؛ فوجودهما يسيء إلى الكشف والرؤيا . وهذا ما جعل " بروتون " يدعو إلى الهذيان الإرادي ، فيقول : " إنّ كلّ شيء يتوقف ، في نهاية الأمر ، على مقدرتنا على الهذيان الإرادي "(١٨٢).

وهكذا صار الشعر غير الإرادي شعر الحياة ، وصار بإمكان الشاعر أن ينظم وهو في حال استرخاء تام ، وصار يعمل أحياناً وهو أقرب إلى أن يكون نائماً : " يُروى عن سان — بول — رو أنّه كان يأمر ، كل يوم ، عندما يذهب إلى النوم ، بتعليق إعلان على باب بيته ، كتب فيه : الشاعر يعمل " .

(On raconte que chaque jour, au moment de s'endormir, Saint-Pol-Roux faisait naguère placer, sur la porte de son manoir de Camaret, un écriteau sur lequel on pouvait lire : Le poète travaille).(183)

ويسمح غياب الوعي والمنطق بدخول المتناقضات المتطرّفة إلى القصيدة ، فيتوسّع الإحساس ، ويصبح الإنسان أشدّ شعوراً بالرعب وأكثر إعجاباً بداخله .

وهكذا يؤدّي كلّ ما تقدّم إلى أن تنهج القصيدة نهجاً مخالفاً للمنطق المألوف ،

فتستسلم لعالم الإحساس ،وتتحرّر من سيطرة العقل فتحطّم المقاييس الجمالية غير القادرة على التعبير ،ومنها اللغة التقليدية والصور المألوفة .

وأولى الشاعر السريالي اللغة مكانة خاصة في القصيدة ؛ فهي التي تكتشف الأحاسيس المبهمة وتقدر على الإثارة والكشف ،ولذلك بدأ بها عند نظم القصيدة ،على حين أنّه أهمل الموضوع والعاطفة والفكرة . وهو ، في كلّ ذلك ، يؤمن بقدرتها على الخلق ، ويطلب منها فوق ما يطلبه من العناصر الأخرى ؛ فعليها ،مثلاً ، أن تتعلّم كيف تنطق بما لم تتعوّد عليه ،وأن تنقل التجربة الشعرية لا أن تصفها ، وعليها أن تسير إلى المجهول وتعود قابضة على الأحاسيس الدفينة لا أن تنتظر الشاعر إلى أن يعود ،وعليها أن تتجاوز المعنى المباشر إلى معنى أعمق وأوسع ،فقد " أبان ما أوحت به الكتابة الآلية أنّ اللغة يمكن أن تستخدم استخداماً يختلف عن استخدامها المعتاد ، فلا تخضع للقيد المزدوج من المنطق والإبلاغ المباشر . وآنئذ يبدو أنّ الكلمة بذاتها تكتسب نوعاً من الاستقلال عن المعنى الذي نقرّ به عادة لها".

(La révélation de l'écriture automatique a en effet mont ré que le langage peut être utilisé d'une tout autre façon que selon l'usage habituel, sans être soumis à la double contrainte de la logique et de la communication immédiate. Dès lors, il apparaît que le mot en lui-même bénéficie d'une certaine indépendance par rapport au sens qu'on lui reconnaît d'ordinaire).(184)

وهكذا نجد أنّ اللغة في القصيدة السريالية فورية وأصيلة ولا شعورية ومنبعها الإحساس ،وهي ، في كل ذلك ،جديدة كلّ الجدّة .

والصورة عماد القصيدة وركيزتها وعنصر جوهري فيها ،وإثارة الصورة أحد أهداف الشاعر السريالي ،يقول "أراغون" : " إنّ الرذيلة المسماة بالسريالية ،هي استعمال غير منتظم وعاطفي للمخدّر المسمى "الصورة الخيالية " ،أو بالأحرى إثارة دون رقابة " للصورة لذاتها " ، ولما لذاتها ،ولما تستدعيه في مجال تمثيل الاضطرابات غير المتوقّعة والتحوّلات : لأنّ كل صورة تجبركم ،في كلّ لحظة ، على إعادة النظر في الكون بأسره " .(١٨٥)

ومن سماتها أنها وليدة الإلهام والتجدد ، فإنتاج الصور يؤثر في كتابات السرياليين التلقائية التي تتسم بالفوضى والعبث واللامنطقية ، وتصبح الصورة في الطليعة تسيطر على العقل وتخضعه لإرادتها وتقوده ، فهي داخلية نفسية ومنطقها إحساسي يرفض التنظيم والترتيب ،وهي وليدة الحلم الذي يعزلها عن العالم الخارجي ،فنجد أنها " غير مترابطة ،وأنها لا تخضع للترابط المنطقي الذي نجده في الأشعار الأخرى غير السريالية ".(١٨٦) وهي غريبة عن الواقع المألوف وتختلف عن الصور الشعرية التي اعتدنا عليها ،وتستعصي على الشرح والتفسير لأنها تخلو من المعقولية وتعتمد على الإحساس والحلم . يقول " بروتون" : " هاهي ذي " الأفيال التي تملك رأس امرأة ،والأسود الطائرة " التي أرعبنا منذ عهد قريب ،سوبو وأنا ،الالتقاء بها ،وهاهي ذي " السمكة القابلة للذوبان " التي لا تزال تخيفني قليلاً . السمكة القابلة للذوبان ، ألست أنا السمكة القابلة للذوبان ؟ ولدت في برج الحوت ، والرجل قابل للذوبان في فكرته ! إن حيوانات السريالية ونباتاتها لا يمكن الإقرار بها "

(Voici " les éléphants à tête de femme et les lions volants " que, soupault et moi ,nous tremblâmes naguère de rencontrer , voici le "poisson soluble" qui m'effraye bien encore un peu.Poisson soluble, n'est-ce pas moi le poisson soluble , je snis né sous le signe des poissons et l'homme est soluble dans sa pensée! La faune et la flore du surréalisme sont inavouables)(187)

ومن سماتها أنها تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين وتجمع بين صورتين متناقضتين لا يمكن أن تجتمعا . وبهذا الاجتماع القسري يحدث التصادم قويًا بين طرفي الصورة ،فينتج عن ذلك ما يسمى بـ " البرق الشعري " ،أو " الحالة الشعرية " " état poétique " التي هي ،في الوقت ذاته ،وحدة المناخ الشعري .
وقد كان تعريف أنسي الحاج للصورة السريالية وافيًا حين قال : " الصورة ، إذاً مستبدة لا تفسيرية ولا منطقية وقبل كل شيء غير محددة . يجب أن تكون التباسية وتحتمل مئة مدلول .... يجب أن تضرب الفهم العادي وتزعج العرف وتغيم على العقل . صورة مجانية شاردة وصاعقة ".(١٨٨)

والجمال مقياس خارجي عام ،أما السريالية فهي تهتم باللاشعور والتلقائية والصدق في التعبير وتتعارض مع المفهومات الجمالية الثابتة ،وترفض مفهوم " الفنّ للفنّ " وكلّ ما يعيق تدفّق الإحساس والصدق . والتعبير عن التجربة شغل الشاعر السريالي الشاغل أما التقنية فلها دور ثانوي . ومن هنا كان " بروتون " ينكر دائماً المقياس الجمالي في حركته ،ويدين كلّ إذعان للعرف في القصيدة السريالية ،فهو يقول : " يبقى ،فضلاً عن ذلك ،أنني بعد عشرين سنة ، أرى نفسي مضطراً ،كما في ساعة شبابي ، إلى إدانة كلّ امتثالية للأعراف ، ولأن أقصد ،في قولي هذا ،امتثالية سريالية ما أيضاً " .

(Il reste , par ailleurs, qu'au bout de vingt ans je me vois dans l'obligation , comme à l'heure de ma jeunesse, de me prononcer contre tout conformisme et de viser , en disant cela , un trop certain conformisme surréaliste aussi)(189)

وبهذا يكون هدف السريالية الكشف لا الجمال ،ويصبح البحث عن الناحية الجمالية ضرباً من العبث . ولكنّ ما تقدّم لا يمنع من أن نجد بعض الملامح الجمالية الجديدة ، فالتعري أهم سمات القصيدة السريالية . والشعر ليس للهو والتسلية ، فمنه تنطلق آلاف الصور المرعبة ، وهو قوة للنفي قبل أيّ شيء آخر . والتشنّج من أهم سماتها ، فالقصيدة هبوط في الطبقات النفسية العميقة وارتداد من الحاضر إلى الماضي المليء بالمخاوف . والجمال السريالي "(جمال تشنّجي) مبني على الخارق وغير المألوف والعبث " .(١٩٠) وينكر السرياليون الجمال المبني على الهدوء والانسجام والقواعد المسبقة والمقاييس الكلاسيكية وجمال العبارة والتأنّي ، فلا تتلاءم هذه الأمور مع قلق الإنسان المعاصر الذي يعيش الحروب والأهوال ،لذلك أخذوا يتوقون إلى جمال أرعن وفائض على كل قاعدة ،ويطمحون إلى جمال القلق والاختناق والصراخ لأنّ الشعر حياة قبل أيّ شيء آخر ،ويستدعي بروتون جمالاً يمكن أن تجتمع فيه جميع المعضلات وكلّ شدائد الإنسان ، جمالاً يتصف بالتشنّج والشهوة المستورة والانفجار ،وذلك في قوله : " سيكون الجمال تشنّجياً أو لا يكون " .

(La beauté sera convulsive ou ne sera pas)(191)

هذه هي جمالية القصيدة السريالية ،وهي بعيدة عن كلّ ما يبعد الشعر عن الحياة والمغامرة .

وحدة المناخ الشعري في القصيدة السريالية : ليست وحدة القصيدة أمراً ذا بال في السريالية ، فهي لا تهتم بالجمال أو التأمل أو الانسجام . ونحن لا نبحث في القصيدة عن الترابط المنطقي أو الزمني أو موضوع القصيدة ، فليس فيها منطق مألوف ولا زمن متتالٍ ولا موضوع محدّد ، ولا تهتم القصيدة السريالية بالنمو الداخلي أو الوحدة العضوية ، ولكنّ كلّ ذلك لا يمنعنا من أن نرى فيها وحدة من نوع خاص ، هي أقرب إلى ما يسمى بـ " الحالة الشعرية " Etat Poétique أو " المناخ الشعري " . وثمة ملامح في الحالة الشعرية . منها :

اللامنطقية : وهي سمة نلاحظها على امتداد القصيدة ، بحيث تصبح إحدى خصائص الوحدة فيها . ويبدو أنّ السريالية قد استفادت كثيراً من منهج التحليل النفسي ، فحاربت كلّ ما هو واعٍ في القصيدة ، ولذلك نجد أنّ القصيدة الواحدة تجمع الصور غير المنطقية التي تثب وثوباً ، بحيث يصعب على العقل أن يتقبّلها أو يتابعها . ويذهب " دوبلسيس " إلى أنّ خلود العمل الفني في خروجه على المنطق المألوف ، فيقول : " ولا يمكن لعمل فني أن يكون خالداً إلّا إذا خرج تماماً من حدود ما هو إنساني ، وراء العقل السليم والمنطق ".(١٩٢)

الفوضى : وتوحّدها الفوضى وانهيار البناء العقلي ، فتتوارد الصور والعلوم والمعارف دون تنظيم أو ترتيب ، وهم يرون في ذلك وحدة القصيدة ؛ فالأوهام ، " وسلامة الطويّة ، والحنق ، والذاكرة ، تلك المتلوّنة الرعناء ، والقصص القديمة ، والمنضدة والمحبرة ، والمناظر المجهولة . . . واختلال المنطق حتى الاستحالة ، واستعمال المستحيل حتى الوصول إلى العقل الذي لا يخضع ، هي التي تساعد على انسجام القصيدة حسب رأي أندره بروتون ".(١٩٣)

ويهدم السرياليون المألوف ، لكن ليبنوا جديداً ؛ فنحن ، في القصيدة السريالية ، داخل عالم تختلط فيه الحواس بالمحسوسات والوظائف بالألوان . وأمام اشتباك هذياني غريب وكوابيس لا نهائية التشكّل والتناسل . وإذا كانت هذه القصيدة تخلو من وحدة خارجية فإنّ وحدتها هي " وحدة مناخ : وحدة إحساسية وانفعالية وخيالية ".(١٩٤) وهذا ما يؤكّده المشري حين يرى أنّ القصيدة السريالية لا تخلو من الترابط ، ولكن ترابطها من نوع جديد : " إنّه بالأحرى تزاوج بين المضمون الشعري

والصورة الحيّة اللألأة التي تنبض بالإحساس المكبوت ، والمشاعر الفيّاضة المتدفقة من أعماق العقل الباطن . " (١٩٥)

وإذا كانت الوحدة المنطقية تتسلسل والوحدة العضوية تنمو فإنّ الوحدة المناخية تتفجّر وتتشظّى ؛ فكلّ صورة تؤدّي بنا إلى متاهة واسعة ، وهذه تدفعنا إلى أخرى ، ويتفجّر الذاتي في الموضوعي والموضوعي في الذاتي ، وهي في كلّ ذلك تعتمد على البرق الشعري والتركيب .

وتتوحّد بالحركة والتوتر ، فهي اختلاط متواصل وتفاعل مستمر . وهي شحنة من التوتر تحوّل كلّ ما هو غير شعر في القصيدة إلى شعر .

وأهم ما يوحّدها الحركية التي تسعى إلى جمع المتناقضات فيما يسمى بـ " النقطة العليا " ، فتصلح ما بين الخيالي والواقعي والجنوني والعقلي والذاتي والموضوعي ، وتسعى إلى توحيدها حتى نرى كلّ شيء في ضدّه ، فـ " جميع منطلقات السريالية مطبوعة بهذه المحاولة العامة التي تقصد إلى المصالحة ما بين المتناقضات " .
(Toutes les options surréalistes sont marquées de cette tentative générale de réconciliation des opposés)(196)

وهكذا يؤدّي التناقض ، في القصيدة السريالية ، إلى التفاعل فالوحدة ، حيث يتداخل كلّ في ضده دون انقطاع . ويرى " هربرت ريد " أنّ السريالية تطبيق للمنهج الجدلي في الشعر ، فهي تجمع المتناقضات جمعاً صداميّاً تفاعليّاً . ثم يقول مؤكّداً ذلك : " هذه هي النواة الأساسية للادعاء السريالي . وأيّ محاولة للحطّ من شأن السيريالية أو انتقادها يجب أن تقدّم بديلاً فلسفيّاً مناسباً " . (١٩٧)

هذه هي بعض سمات وحدة المناخ الشعري . وهذا " أندريه بروتون " يكتب عام ١٩٢٣ :

أكوام الزبد الأسود
عند ما النوافذ كعين ابن آوى والرغبة تطعن الفجر ، آلات الحرير ترفعني على عبارات الضاحية ، أنادي فتاة تحلم في البيت الذهبي ، تلاقيني على أكوام الزبد الأسود وتقدّم لي شفتيها ، الحجارة في قعر النهر السريع ، هواجس محجّبة تنزل أدراج المباني .

أفضل حلّ هو الفرار من أسطوانات الريش عندما يمرج الصيادون في الأصقاع المائية . إذا استحمينا بلمعان الشوارع تعود الطفولة إلى البلاد ، سلوقية شهباء . يبحث الإنسان عن طريدته في الهواء والثمر تذبل على سياج ورق وردي ، في ظلّ أسماء عظمت في النسيان . الأحزان والأفراح تنتشر في المدينة . الذهب وشجر الأوكاليبتوس برائحة واحدة يهاجمان الأحلام ، بين المكابح وأزهار البرسية السوداء ترتاح أشكال جوفية شبيهة بسدادات المطارين . (١٩٨)

نلاحظ على القصيدة عدم وجود الترابط المنطقي بين الأبيات ، فالقصيدة السريالية عمل نفسي قبل أن تكون عملاً فنياً ، وكل صورة غير مرتبطة بما يسبقها أو يتلوها برابط سببي أو زمني أو منطقي أو عضوي . والصورة ، هنا ، متاهة لا نصل بوساطتها إلا إلى متاهة أخرى ؛ فبعد أن يتلاقى الشاعر مع فتاة أحلامه على أكوام الزبد الأسود ينقطع التواصل ، فإذا بنا نهبط إلى قعر النهر لنصل إلى الحجارة . وفجأة يقفز بنا إلى سطوح المباني لنشاهد الهواجس المحجّبة تهبط أدراجها . وإذا كان ثمة رابط فهو الهبوط هنا وهناك . والربط ، هنا ، نفسي إحساسي أكثر منه ربطاً منطقياً أو عضوياً .

أما الربط بين مقطعي القصيدة فيمكن أن نلاحظ الطعن في المقطع الأول وملاحقة الصيادين لأسراب الطيور في المقطع الثاني . وهو ربط نفسي أيضا .

ونلاحظ على القصيدة التعبير بالصور غير المألوفة واللغة الجديدة ؛ فهو يجسّم المعنويات " الرغبة تطعن الفجر " ، " الرفع على عبارات الضاحية " ، " الهواجس المحجّبة " . والصور غير المألوفة تؤدّي إلى الألفاظ الجديدة التي لم تستخدم بمدلولها المألوف . والجدّة في هذه الصور والألفاظ في أنّها نفسية خالصة . وهذا ما يوحّد القصيدة .

وتخلو القصيدة من المستويات ؛ فهي تقوم على التلقائية والتداعي الحرّ وتعوض عن ذلك بالمتناقضات التي تتفاعل منذ المطلع حتى النهاية ؛ فمن العنوان " الزبد الأسود " . ومن المقطع الثاني " ملاحقة الصيادين للطيور في الأصقاع المائية " ، ومنه " يبحث الإنسان عن طريدته في الهواء على حين أنّ الثمار تذبل على السياج " ، ومنه " انتشار الأحزان والأفراح معًا في المدينة " .

يبدو لنا مما تقدّم أنّ ما يوحّد القصيدة هو الحالة الشعرية أو الوحدة المناخية، وهي وحدة إحساسية داخلية متفجرة من الأعماق تخلو من العاطفة السطحية والمنطق المألوف، ولا قيمة فيها لتسلسل الفكرة أو نموها العضوي. وإنما ينصبّ اهتمامها على الكتابة الآلية والتعبير النفسي والصور المتفجرة المتشظية واللغة الجديدة. ولكن علينا ألاّ ننسى أنّ القصيدة السريالية قد فقدت بآليتها النفسية أهم سمة من سمات الشعر، وهي التكثيف. وهذا ما أدركه "أندريه بروتون" حين قال: " يبدو أنّ المعجزة هي في متناول يدنا، أي أنّ الإنسان جدير بأن يغيّر وجه الوجود بتحرير القوى التي يتضمّنها والتي كبتها وأنكرها زمناً طويلاً، وهي قوى اللاوعي، والحلم والرغبة، والمخيّلة. ليست الكتابة الآلية سوى طريقة لوضع اليد على هذه القوى، ولتلقي هذه الإمكانات من المصادفة. ليست القصيدة السوريالية (التي لابدّ لها من أن تكون ناقصة، لكنها فاعلة) سوى طريقة لاستعمال هذه القوى التي يجب علينا أن نعيش بموجب سنّتها ".(١٩٩)

والحركة السريالية، وإن انتهت من النشاط، لكنّ أثرها ما يزال قويا، وسماتها واضحة فيما بعدها، " إذ في ثنايا كلّ أدب بعض من سريالية ".(٢٠٠)

هذه هي القصيدة الأوروبية المعاصرة متمثّلة في الفرنسية والانكليزية. أمّا القصيدة الأوروبية الأخرى فما تزال قاصرة عن أن تؤثّر في الشعر العربي المعاصر. وربما كان للاهتمام المتزايد، اليوم، بالترجمة عن الشعر الروسي والاسباني والألماني والصيني والتبادل الثقافي مع هذه الدول أثر في الأجيال اللاحقة.

هكذا نقف عند القصيدة السريالية التي لاتزال تؤثّر في الشعر الأوروبي بوجه عام وفي الشعر العربي المعاصر بوجه خاص، مع العلم أنّه كان للحركات الثلاث (الرمزية الفرنسية ـ الإليوتية ـ السريالية) أثر كبير في الشعر العربي المعاصر وبخاصة في وحدة القصيدة التي تزايد الاهتمام بها مع حركة الرواد في منتصف هذا القرن والتي كانت سبباً أساسيّاً في تغيير بنية القصيدة العربية الحديثة.

======
======

هوامش الفصل الأول من " الباب الثانــي "

١ـ صليبا ،د . جميل ـ المعجم الفلسفي ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ـ ط (١٩٧١ م — ١/ ٦٢١ .

٢ـ البارناسية (Parnassien) مذهب شعري نشأ في فرنسا فــي منتصف القرن الماضي " تأثر بالعقلانية وفصل ما بين الشعر والمجتمع والأخـلاق والسياسة . ومن أسسه أنّ الفنّ غاية في ذاته . من أبرز دعاته " تيوفيل غوتييه" Théophilte Gautier (١٨١١—١٨٧٢م) ،و " لوكنت دي ليــل " Leconte de Lisle و " بودلير " Baudelaire و"بانفيل " Banville وغيرهم .

ينظر في تعريفها : Grand Larousse encyclopédique - 8 - P 199

وفان تيغيم ،فيليب ـ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ـ ترجمة فريد أنطونيوس ص ٢٥٧—٢٦٥ .

٣ـ الواقعية " Réalisme " مذهب أدبي نشأ في أوروبة في القرن التاسع عشر تحت تأثير العقلانية المتطرّفة ،وهو ردّ فعل على عاطفية الرومانتيكية ،وغايته تصوير المجتمع تصويراً واقعيًّا صادقاً . وفيه اتجاهان ، وهما الواقعية الانتقاديــة والواقعية الطبيعية . انصبّ اهتمام هذا المذهب على الروايةوالقصة وأهمــل الشعر .

ينظر في تعريفها : Grand Larousse encyclopédique - 9- P 42-43

وفان تيغيم ،فيليب ـ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ـ ص ٢٣٦—٢٥٠ .

وصليبا ،د . جميل ـ المعجم الفلسفي ـ ٢/ ٥٥٢ — ٥٥٤ .

٤ـ لانسون ،جوستاف ـ تاريخ الأدب الفرنسي ـ ترجمة د . محمود قاســم ـ المؤسسة العربية الحديثة ـ القاهرة — ١٩٦٢م ـ ٢/ ٤٦٢ .

٥ـ ستيفان مالارميه " Stéphane Mallarmé " (١٨٤٢—١٨٩٨م) شاعـر وناقد فرنسي ، وهو أحد أعمدة الأدب الرمزي . توالت عليه النكبات ،وفـــاة والدته " اليزابيت مالارميه " ١٨٤٧م ،وزواج والده " توما مالارميه " للمرة الثانيـة ١٨٤٨ ، ووفاة والده ١٨٦٣م،ووفاة جده " أندريه ديمولين " ١٨٦٥ ،ووفـــاة

جدته السيدة ديمولين ١٨٦٩م ، ووفاة ابنه "أناتول" ١٨٧١=١٨٧٩م .
وكان لوفاة شقيقته "ماريا" ١٨٤٤—١٨٥٧م أكبر الأثر في شعره ، انتخب
أميرًا للشعراء عام ١٨٩٦ م . وتعدّ قصيدته "هيرودياد" Hérodiade "
التي ظلّ يعمل فيها أكثر من عشرين عامًا قمة الأدب الرمزي بلا منازع .
ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique - 7 - P 4 -5
وموررون ، شارل — مالارميه — ترجمة حسيب نمر — بيروت — المؤسسة العربية
للدراسات والنشر — ط ١ — ١٩٧٩م — ص ٢٠٢—٢٠٩ .

6- Mallarmé, Stéphane - Poésis- Le livre de poche - Librairie Général Française- Paris , 1977-P 233

7- Mallarmé - Poésies - P.247

٨— إدغار ألان بو " Edgar Allan Poe " ١٨٠٩—١٨٤٩م . شاعر وقاصّ وناقد وصحفي أمريكي ، اهتمّ بالأسلوب أكثر من اهتمامه بالمضمون أثّر تأثيرًا كبيرًا في الرمزية الفرنسية وبخاصة في بودلير . من أشهر قصائده " تيمورلنك وقصائد أخرى " ١٨٢٨م، و" قصائد " ١٨٣١م، و " الغراب وقصائد أخرى " ١٨٤٥م، و" الأجراس " ١٨٤٩م . ومن قصصه " القطة السوداء" ١٨٤٣م، و " الحفرة والبندول " ١٨٤٣م . ومن كتبه النقدية محاضرته " المبدأ الشعري " ١٨٤٨م .
ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -8 - P 584
وروسلو ، جان — إدغار آلان بو — بيروت — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — ط ١ — ١٩٧٨م — من ص ١١ إلى ص ٤٤ — ترجمة كميل قيصر داغر—

٩— نقلاً عن : بوراثيللي ، فنسنت — إدجار ألان بو القصصي والشاعر — ترجمة عبد الحميد حمدي — القاهرة — مطابع دار النشر للجامعات المصرية — د . ت . ص ١٠٠ .

١٠— نقلاً عن فنسنت بوراثيللي — إدجار ألان بو — ص ٩٧ .

١١— شارل — بيير بودلير Charles-Pierre Baudelaire ١٨٢١—١٨٦٧م شاعر فرنسي كبير يعدّه النقاد بداية لحداثة الشعر الفرنسي . توفي والده وهو في السادسة ١٨٢٧م . وتزوجت أمه مجددًا من الضابط الشاب جاك أوبيك

فأثّر ذلك في نفسيته وحياته تأثيرًا بالغًا . تعرّف ،في عام ١٨٤٢م ، على جان دوفال التي قامت بدور مشؤوم في حياته على الرغم من أنّها كانت عديمة الموهبة والجمال . بدأ منذ عام ١٨٤٦ يتعرّف على نتاج پو ويترجم أعماله . عمل في الصحافة والترجمة . بدّد أمواله التي ورثها عن والده جان فرانسوا بودلير ومات فقيرًا ، له مجموعة "أزهار الشر " Les fleurs du Mal

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique-1- 1960,P.958

وديكون ،لوك — بودلير — ترجمة كميل داغر — بيروت — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — ط ١— ١٩٧٦م — ص ٢٢—٣٠ وص ٢٧٣—٢٧٧.

١٢— كرم ،أنطون غطاس — الرمزية والأدب العربي الحديث — دار الكشاف للنشر والطباعة — بيروت — ١٩٤٩م — ص ٤٢ .

١٣— ويمزات ، ويليام . ك . وبروكس ،كلينث — النقد الأدبي — ترجمة محيي الدين صبحي ود . حسام الخطيب — مطبعة جامعة دمشق — الجزء الرابع — ١٩٧٦م — ص ٦٣ .

١٤— سارتر ، جان بول — بودلير — ترجمة جورج طرابيشي — دار الآداب — بيروت — ط ١ — ١٩٦٥ م — ص ١٩٢ .

١٥— جان — ارتور رامبو "Jean Arthur Rimbaud " ١٨٥٤—١٨٩١م .أحد أكبر الأسماء في الأدب الفرنسي ،ومن أكبر الشعراء الرمزيين . جوّال غريب ومغامر لا مثيل له . هجر الشعر في الثامنة عشرة من عمره ليعمل في عدن وهرر والاسكندرية في شراء القهوة والصمغ والبخور وريش النعام والعاج والجلد والمتاجرة بالأسلحة . من أهم أشعاره "المركب السكران " Le Bateau ivre و" صوائت " Voyelles ١٨٧٠م . و" صحارى الحب les Deserts D'amour " ١٨٧١م . و"الإشراقات Les illuminations ١٨٧٢— ١٨٧٣م . و" فصل في الجحيم Une saison en Enfer ١٨٧٣م وهو قصائد نثرية .

ينظر في ترجمته Grand Larousse encyclopédique -9-P 286-287

وكتاب " رامبو — حياته وشعره " — لم يذكر اسم المؤلف — ترجمة خليل الخوري — مطبعة الشعب — بغداد — ط ١— ١٩٧٨م — ص ٤٧— ٦٦ .

١٦— نقلاً عن : إسماعيل ، صدقي — رامبو — منشورات الرواد — مكتبة العلوم والآداب — دمشق — ١٩٥٤م — ص ٨٣ .

17- Baudelaire,Charles : Les Fleurs du mal- le livre de poche- Librairie Générale Française - Paris 1972 , P 112 .

١٨— لانسون ، جوستاف — تاريخ الأدب الفرنسي — ٢/٤٦٨ .

١٩— الاسكندري " Alexandrin " وزن شعري يطلق على البيت الفرنسي المؤلّف من اثني عشر مقطعاً صوتيّاً .

٢٠— لانسون ، جوستاف — تاريخ الأدب الفرنسي — ٢/٤٦٨ .

٢١— رامبو — حياته وشعره — ترجمة خليل الخوري — ص ٣٦ .

٢٢— مورون ، شارل — مالارميه — ترجمة حسيب نمر — ص ٦٩ .

23- Baudelair - Les fleurs du Mal - P 109.

24- Baudelaire - Les fleurs du mal - P 16 .

٢٥— تنظر قصيدته "الصوائت" في : رامبو — ترجمة خليل الخوري — ص ١٠٦ .

٢٦— رامبو — ترجمة خليل الخوري — ص ١٠٥ .

٢٧— نقلاً عن إسماعيل ، صدقي — رامبو — ص ٦٦ .

28- Leuwers,Daniel - Préface - Poésies - P 8 .

٢٩— نقلاً عن مورون ، شارل — مالارميه — ص ٧٤ .

30 - Leuwers,Daniel - Préface - Poésies - P 5

٣١— لانسون ، جوستاف — تاريخ الأدب الفرنسي — ٢/٤٦٤ .

٣٢— بورائيللي ، فنسنت — إدجار ألان بو — ص ٦٥—٦٦ .

٣٣— المرجع السابق — ص ٦٦ .

٣٤— المرجع السابق — ص ١٥٠—١٥١ .

٣٥— مكاوي ، د . عبد الغفار — ثورة الشعر الحديث — الهيئة المصرية العامة للكتاب — الجزء الأول — ١٩٧٢م — ص ٦٧ .

٣٦— صدقي ، عبد الرحمن — الشاعر الرجيم بودلير — دار المعارف بمصر — ط ٢ — د . ت — ص ٨٢ .

37- Mallarmé - Poésies - P 266

٣٨— نقلاً عن : مورون ، شارل — مالارميه — ص ٦٧ .

39 - Leuwers, Daniel - Préface - Poésies - P VI

40 - " , " " " P VIII

41- " , " " " P -V

٤٢— مكليش ، أرشيبالد — الشعر والتجربة — ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي — دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر — بيروت — ١٩٦٣م — ص ٢٣ .

٤٣— مورون ، شارل — مالارميه — ص ١١٥ .

٤٤— فان تيغيم ، فيليب — المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا — ترجمة فريد أنطونيوس — منشورات عويدات — بيروت — ط ٢ — ١٩٧٥م — ص ٢٨٠ .

٤٥— سارتر ، جان بول — بودلير — ص ١٩٦ .

46- Mallarmé - Poésies - P 236.

47 - Préface - Poésies - P XI

٤٨— نقلاً عن : كرم ، أنطون غطاس — الرمزية — ص ٥٧ .

٤٩— ميلر ، هنري — رامبو وزمن القتلة — ترجمة سعدي يوسف — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ط ١ — ١٩٧٩م — ص ٥٣ .

٥٠— فان تيغيم ، فيليب — المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا — ص ٢٧٤ .

51- Mallarmé - Poésies - P 266

٥٢— كرم ، أنطون غطاس — الرمزية — ص ٧٩ .

53- Mallarmé - Poésies - P 233

٥٤— ميلر ، هنري — رامبو وزمن القتلة — ص ٥٣ .

٥٥— بول فاليري Paul Valéry ١٨٧١—١٩٤٥م — شاعر ومفكر فرنسي كبير تأثر بمالارميه وكان استمراراً للمدرسة الرمزية . عمل في مجالات عديدة . نشر في عام (١٨٩٥م) بعض القصائد والبحوث الأدبية . ثم صمت أكثر من عشرين عاماً حيث كتب (١٩١٧) الإلهة الفتية " فحملت إليه الشهرة . انتُخِب عضواً في الأكاديمية الفرنسية ١٩٢٦م ، ثم عميداً لمركز البحر الأبيض المتوسط في نيس ١٩٣٣م ، ثم أستاذاً للشعر في معهد فرنسا (١٩٣٨—١٩٤٥م) . مـ ـن

أشهر مؤلفاته الشعرية (المقبرة البحرية " Le cimetière marin
١٩٢٦م ،ومن مسرحياته " الروح والرقص " L'âme et la danse
١٩٢٣م .
ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -10- 1964-P 651

٥٦— نقلاً عن كرم ،أنطون غطاس — الرمزية — ص١٠٣ .

٥٧— مكليش ،أرشيبالد — الشعروالتجربة — ص ٦٧ .

٥٨— لانسون ،جوستاف — تاريخ الأدب الفرنسي — ٢/٤٦٧ .

٥٩— تنظر ،في كتاب " رامبو " — ترجمة خليل الخوري ، القصائد " صوائت " — ص ١٠٦ ،و " كيمياء العبارة " — ص ١٥٤ ،و " المركب السكران " — ص ١١٤ ، و " فصل في الجحيم " — ص١٣١ .

٦٠— القصيدة نقلاً عن كتاب : " رامبو حياته وشعره " — ترجمة خليل الخوري — ص١٥٧

٦١— مكليش ،أرشيبالد — التجربة والشعر — ص ١٩٤ .

62- Mallarmé - Poésies -P 265.

63_ Leuwers , Daniel - Préface - Poésies - P VI .

٦٤— فاليري ،بول — الخلق الفني — تأملات في الفن — ترجمة بديع الكسم — منشورات الرواد — المطبعة العمومية — دمشق — د . ت — ص٦٧ .

٦٥— المصدر السابق — ص ٦٨ .

٦٦— مكليش ،أرشيبالد — الشعر والتجربة — ص ٨٥ .

٦٧— القصيدة في كتاب " رامبو — حياته وشعره " — ترجمة خليل الخوري — ص ٢١٦ .

٦٨— توماس ستيرنز إليوت " Thomas Stearns Eliot (١٨٨٨ — ١٩٦٥م) شاعر أمريكي الأصل انكليزي الجنسية . وهو من أعظم شعراء العالم وأحد أركان الحداثة الشعرية في القرن العشرين . وهو مسرحي وناقد . درّس في جامعات هارفارد والسوربون واكسفورد . عاش في بريطانيا منذ ١٩١٥ . ثم تجنّس بالجنسية الانكليزية ١٩٢٧ م . عمل في التدريس وفي أحد المصارف وفي تحرير كثير من المجلات . حصل على جائزة نوبل للآداب ١٩٤٨م— تأثيره في الشعر العربي المعاصر كبير جداً . من آثاره الشعرية " الأرض الخراب — The Wast land " ١٩٢٢ ، و " الرجال الجوف

" Cash Wednesday " و " أربعاء الرماد " The pollow Men
١٩٣٠ . ومن مسرحياته " جريمة قتل في الكاتدرائية " ١٩٣٥ ، و " اجتماع شمل العائلة " ١٩٣٩م . ومن كتبه النقدية " فائدة الشعر وفائدة النقد " ١٩٣٣م ، وهو ثماني محاضرات .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -4 - P 454

ومتى ، د . فائق — إليوت — دار المعارف بمصر — ١٩٦٦م — من ص ١٥ إلى ص ١٨ ومكاوي ، د . عبد الغفار — ثورة الشعر الحديث — الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٧٤ م — ٢/٢٩٩ — ٤٠٠ .

٦٩— دانتي أليجييري Dante Alighieri (١٢٦٥—١٣٢١م . شاعر إيطالي من أشهر شعراء العالم . ولد في فلورنسا وقام بدور سياسي فيها . أمضى شبابه بكتابة قصائد عشق وقصائد قصيرة إيطالية (كانزون Canzones) لحبيبته بياتريكس . اشتهر بأنّه صاحب " الكوميديا الإلهية " .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -3- P 785 -786

٧٠— المدرسة التصويرية Imagisme : مدرسة حاربت الرومانتيكية والرمزية ونهض بها بعض شعراء الانكليز والأمريكيين من أمثال باوند وإليوت . ويعدّ (تي. إي . هولم) ، ١٨٨٦—١٩١٧ م الأب الحقيقي لهذه المدرسة التي اهتمت بالصور الشعرية والتكثيف والرموز العنيفة .

ينظر في التعريف بها : Grand Larousse encyclopédique -6 -P 61

ومتى ، د . فائق — إليوت — ص ٦٨—٦٩ .

٧١— إزراباوند Ezra Pound ١٨٨٥—١٩٧٢م . شاعر أمريكي أدّى دوراً كبيراً في تطوير الشعر الانكليزي . ندّد بالمجتمع البرجوازي والحكومة الأمريكية والصهاينة . حوكم بعد الحرب العالمية الثانية بتهمة الفاشية . ضمن آراءه في قصائده (هيوسلوين موبرلي "Hugh Selwym mauberley ، ١٩١٩م . ومن مجموعاته " الشخوص Personae " ١٩٠٩ ، و " القصائد Cantos " التي قضى في نظمها أربعين عاماً .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -8-P 735

٧٢— متى ، د . فائق — إليوت — ص ١٣ ، وينظر : مكاوي ، د . عبد الغفار — ثورة الشعر الحديث — ١/٢٣٥—٢٣٦ .

٧٣— نقلاً عن : متى ، د . فائق — إليوت — ص ٢٥ .

٧٤— نقلاً عن المصدر السابق — ص ٢٥—٢٦ .

٧٥— نقلاً عن : ويمزات ، ويليام ، وبروكس ، كلينث — النقد الأدبي — ٤ / ١٥٢ .

٧٦— ينظر في ذلك : المصدر السابق — ٤ / ١٥٣ .

٧٧— إليوت ، ت . س . — الشعر بين نقاد ثلاثة — ترجمة د . منح خوري — بيروت — دار الثقافة — مطابع معتوق إخوان — ط ١ — ١٩٦٦م — ص ٢٤ .

٧٨— المصدر السابق — ص ٢٦ .

٧٩— نقلاً عن : ماثيسن ، ف . أ . — ت . س . إليوت الشاعر الناقد — ترجمة د . إحسان عباس — المكتبة المصرية — صيدا — بيروت — ١٩٦٥م — ص ١٨٣ .

٨٠— إليوت ، ت . س . — الشعر بين نقاد ثلاثة — ص ٢٢ .

٨١— نقلاً عن : متى ، د . فائق — إليوت — ص ٢٦٩ .

٨٢— إليوت ، ت . س . — الشعر بين نقاد ثلاثة — ص ٣٠—٣١ .

٨٣— المصدر السابق — ص ٢٣ .

٨٤— المصدر السابق — ص ٢٩ .

٨٥— إليوت ، ت . س . — من كتاب "آفاق الفكر المعاصر" — تأليف نخبة عالمية بإشراف غايتان بيكون — ترجمة مجموعة اختصاصيين — منشورات عويدات — بيروت — ط ١ — ١٩٦٥م — ص ٤٩٥ .

٨٦— المصدر السابق — ص ٤٩٤ .

٨٧— المصدر السابق — ص ٤٩٥ .

٨٨— إليوت — " الأرض اليباب " — ترجمة يوسف اليوسف — الآداب الأجنبية — س ١ — ع ٤ — نيسان ١٩٧٥م — ص ٥٩ .

٨٩— المصدر السابق — ص ٦١ .

٩٠— نقلاً عن : لؤلؤة ، د . عبد الواحد — "إليوت والشاعر العربي المعاصر" — عالم الفكر — مجلد ١ — ع ٤ — ١٩٧١م — ص ١٨٨ .

٩١— ماثيسن ، ف . أ . — ت . س — إليوت الشاعر الناقد — ص ٩٨—٩٩ .

٩٢— إليوت ، ت . س . — الشعر بين نقاد ثلاثة — ص ٨٦ .

٩٣— أبو ديب ، د . كمال — التأثيرات الهندوية في الرباعيات الأربع لـ ت . س . إليوت — ملحق الثورة الثقافي — س ٢ — ع ٨٤ — ٢ / ٣ / ١٩٧٨م .

٩٤ — سلوت ، برنيس سلوت — الأسطورة والرمز — دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً — ترجمة جبرا إبراهيم جبرا — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت ط ٢ — ١٩٨٠م — ص ٥٠ .

٩٥ — إسماعيل ، د . عز الدين — الشعر العربي المعاصر — دار العودة ودار الثقافة بيروت — ط ٢ — ١٩٧٢ م — ص ٢٢٠ .

٩٦ — تيريزياس Tirésias كاهن أسطوري إسبارطي ، اكتسب قدرته على التنبوء حين رأى ثعبانين متشابكين فقتلهما ، وإذا به ينقلب امرأة . وعاد ذكراً بعد سبع سنوات حين رأى الثعبانين على حالتهما السابقة . حكمت عليه إحدى الإلهات بالعمى فمنحه زوس القدرة على التنبوء ، وعاش عمراً مديداً ، فدخل أساطير عديدة وكشف لأوديب جريمته المشؤومة غير المتعمدة .

ينظر في ترجمته :

Schmidt, Joël-Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine-
Librairie Larousse - Paris -1965 P 301 .

Grimal, Pierre - Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine-
Presses universitaires de france- Paris-1951, P 459.

٩٧ — إليوت ، ت . س . الشعر بين نقاد ثلاثة — ص ٣٢ .

٩٨ — المصدر السابق — ص ٣٢ .

٩٩ — دراسات في الشعر والمسرح — ص ٧٦ .

١٠٠ — إليوت ، ت . س — الشعر بين نقاد ثلاثة — ص ٣٢ .

١٠١ — إليوت ، ت . س — الشعر بين نقاد ثلاثة — ص ٣٢ — ٣٣ .

١٠٢ — المصدر السابق — ص ٣٣ .

١٠٣ — ماثيسن ، ف — أ . ت . س . إليوت الشاعر الناقد — ص ١٠٩ — ١١٠ .

١٠٤ — دراسات في الشعر والمسرح — ص ٧٦ .

١٠٥ — الشعر بين نقاد ثلاثة — ص ٢٦ .

١٠٦ — ماثيسن ، ف . أ . ت . س . إليوت الشاعر الناقد — ص ٣٥٥ .

١٠٧ — تُرجمت هذه القصيدة إلى العربية أكثر من مرة ، ولكنّها لم تترجم في معظم الأحيان كاملة إلاّ مرة أو مرتين . ولذلك آثرت الاعتماد على ترجمة يوسف اليوسف

المنشورة في " الآداب الأجنبية " — س ١ — ع ٤ نيسان — ١٩٧٥م — ص ٥٢ — ٧٠ ، وعدد أبياتها ٤٣٣ بيتاً .

١٠٨ — ينظر في ذلك : فيكيري ، جون . ب — " الغصن الذهبي وقع عميق ونمط أعلى " من كتاب " الأسطورة والرمز — ترجمة جبرا إبراهيم جبرا — ص ١٥٥ .

١٠٩ — فريزر ، جيمس — أدونيس أو تموز — ترجمة جبرا إبراهيم جبرا — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ط ٢ — ١٩٧٩م — ص ١١٢ .

١١٠ — فيكيري ، جون . ب — " الغصن الذهبي وقع عميق ونمط أعلى " — من كتاب " الأسطورة والرمز — ترجمة جبرا إبراهيم جبرا — ص ١٥٦ .

١١١ — مكاوي د . عبد الغفار — ثورة الشعر الحديث — ١/ ٢٤٨ .

١١٢ — فيكيري ، جون . ب — " الغصن الذهبي " : وقع عميق ونمط أعلى " — من كتاب " الأسطورة والرمز " — ص ١٥٧ .

١١٣ — روزنتال ، م . ل — شعراء المدرسة الحديثة — ترجمة جميل الحسيني — المكتبة الأهلية — بيروت — ١٩٦٣م — ص ١٤١ .

١١٤ — فيكيري ، جون . ب . " الغصن الذهبي : وقع عميق ونمط أعلى " — من كتاب " الأسطورة والرمز " — ص ١٥٧ .

١١٥ — المصدر السابق — ص ١٥٨ .

١١٦ — نقلاً عن : متى ، د . فائق — إليوت — ص ١٩٣ .

١١٧ — أدونيس " Adonis " : أسطورة من سورية انتقلت إلى العقل اليوناني .
وهو إله فينيقي يموت ويبعث باستمرار ، حكم عليه زوس بأن يبقى ثلث العام مع برسفون ملكة العالم السفلي وثلثه مع أفروديت ، ويرسل أحد الآلهة خنزيراً بريـاً يداهم أدونيس في أثناء تجواله في الغابة مع أفروديت ويقتله . وأدونيس من الرموز النباتية لأنه يغيب في الشتاء تحت الأرض ثم يبعث في الربيع ، وهو يمثّل الموت والبعث المستمرين .
ينظر في ترجمته :
Schmidt, Joël - Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine -P 20-22, et Grimal, Pierre. Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine-P 11-13 .

١١٨ــ عرّب مصطلح Surréalisme بـ " ما فوق الواقعية " ، لكنني آثرت الاحتفاظ باسمها المشهور " السريالية " لأنّ الاسم المعرّب مؤلّف من ثلاث كلمات أولاً ، وهو لا يدلّ دلالة واضحة على المصطلح ثانيًا ، ولم يأخذ به المترجمون والأدباء وغيرهم أخيرًا .

١١٩ــ سيمون ،بيير هنري ــ تاريخ الأدب الفرنسي في القرن العشرين ــ ترجمة نبيه صقر ــ منشورات عويدات ــ بيروت ــ ط ١ ــ ١٩٦١م ــ ص ١٦٦ .

١٢٠ــ غيوم أبولينير " Guillaume Apollinaire " (١٨٨٠ــ١٩١٨م) اسمه : غيّوم أبولينير كرستروفتسكي . ولد في روما كابن غير شرعي من أم بولندية وأب إيطالي ، حضر إلى باريس في الثامنة عشرة من عمره . تطوّع في الحـــرب العالمية الأولى ثم جرح في آذار ١٩١٦ جرحًا خطيرًا في رأسه . عولج ثـم مات في عام ١٩١٨ م متأثرًا بجرحه القديم وبالحمّى الاسبانية ، يعدّ رائـد الشعر الحديث في فرنسا . أشهر مجموعاته " الكحول Alcools " ١٩١٣ و " كالليغرام (خطوط) Calligrammes " ١٩١٨م .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -1- P 486

١٢١ــ أندريه بروتون " André Breton " (١٨٩٦ــ١٩٦٦م) ، أديـــب فرنسي من أكبر مؤسسي الحركة السريالية . بدأ دراسة الطب ثم قطعها بسبب الحرب العالمية الأولى . أبرز مؤلفاته " جبل التقوى Mont de piété " ١٩١٩ ، و " الحقول الممغنطة les champs magnétiques " ١٩١٩ . بالاشتراك مع فيليب سوبو ، و " وضوح الأرض Clair de terre " ١٩٢٣ ، و " نادجا Nadja " ١٩٢٨ ، وهي رواية شعرية ، و " الحب المجنـــون L'amour fou " ، و " مفتاح الحقول La clé des champs " ١٩٥٣ ، وغيرها .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -1- P 486

وداغر ، كميل قيصر ــ أندره بريتون ــ بيروت ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ ط ١ ــ ١٩٧٩م ــ من ص ١٢ إلى ص ٧٩ .

122 - Breton, André - Manifestes du Surréalisme- Gallimard - Imprimé en France - 1972 - P 37

١٢٣— فيليب سوبو Philipe Soupault (١٨٩٧ — ....) شاعر فرنسي سريالي اشترك مع بروتون في تأليف "الحقول الممغنطة". من أعماله الشعرية "أكواريوم Aquarium" ١٩١٧، و"ويستويفو Westwejo" ١٩٢٢ وغيرها، وله مقالات في "غيوم أبولينير" ١٩٢٨، و"لوتريامون" ١٩٢٩، و"بودلير" ١٩٣١، و"موسيه" ١٩٥٧.

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique - 9 - P 934

١٢٤— فاولي، والاس — عصر السريالية — ترجمة خالدة سعيد — بيروت — دار العودة — ١٩٨١م — ص ٨.

١٢٥— ينظر في ذلك : بيكون، غايتان — الأدب الفرنسي الجديد — ترجمة نبيه صقر والأب أنطون الشمالي — بيروت — منشورات عويدات — ط ١ — ١٩٦٣م — ص ٤٤، والجندي، د. درويش — الرمزية في الأدب العربي — مكتبة نهضة مصر بالفجالة — ١٩٥٨م — ص ١٠٠، ومحفوظ، عصام — أراغون — بيروت — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — ط ١ — ١٩٧٤م — ص ٣٠.

١٢٦— ينظر في ذلك : سولنيه، ف. ل. — الرومنطيقية في الأدب الفرنسي — ترجمة أحمد دمشقية — بيروت — منشورات عويدات — مطبعة عيتاني الجديدة — ط ١ — ١٩٦٠م — ص ٥٨.

١٢٧— الكونت دو لوتريامون (Le comte de Lautréamont) (١٨٤٦ — ١٨٧٠م) شاعر فرنسي اسمه الحقيقي ايزودور دوكاس. ولد في الأوروغواي وتعلّم في فرنسا. نشر "أناشيد مالدورور Chants de Maldoror" ١٨٦٩م.

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -6-P 635

١٢٨— ينظر في ذلك : فاولي، والاس — عصر السريالية — من ص ٤٣ إلى ص ٦١، وكرم، أنطون غطاس — الرمزية — ص ٥٢ و ٥٦—٥٧، ومحفوظ، عصام — أراغون — ص ٢٨، والأحمد، د. أحمد سليمان — "رامبو" — المعرفة ع ٨٢ — س ٧ — ك ١ — ١٩٦٨م — ص ٣٤، وخليفة، نادر — "السريالية" — البيان — س ١٣ — ع ١٥٢ — ت ٢ — ١٩٧٨م — ص ٢٩.

١٢٩ — سيغموند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦—١٩٣٩م) : طبيب وفيلسوف نمساوي أسّس طريقة التحليل النفسي psychanalyse وأولى الدوافع وعواطف اللاشعور والعوامل الجنسية ، وبخاصة في طور الطفولة أهمية بالغة . من مؤلفاته (علم الأحلام " La science des rêves ١٩٠٠ ، و " ثلاث مقالات في النظرية الجنسية " Trois essais sur la théorie de la sexualité " ١٩٠٥ ، و " مدخل إلى علم التحليل النفسي introduction à la psychanalyse " وغيرها .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique - 5 -P 272

١٣٠ — ستاروبنسكي ، جان — النقد والأدب — ترجمة د . بدر الدين القاسم — منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي — دمشق — ١٩٧٦م — ص ٣٠٤ .

١٣١ — المصدر السابق — ص ٣٠٦ .

١٣٢ — الدادائية " Dadaïsme " ، حركة نشأت في زوريخ عام ١٩١٦ برئاسة الشاعر (تريستان تزارا) ، ثارت ضد المجتمع والعقل والأدب ، وتقوم على هدم المقدّسات والتقاليد . وأهميتها في أنها تمهيد للسريالية ، بكان السرياليون دادائيين ، ومنهم بروتون وأراغون وإيلوار وغيرهم .

ينظر في التعريف بها : Grand Larousse encyclopédique - 3-P 752

١٣٣ — كاروج ، ميشيل — أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية — ترجمة إلياس بديوي — دمشق — منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي — ١٩٧٣ م — ص ٣ .

١٣٤ — بيكون ، غايتان — الأدب الفرنسي الجديد — ص ٤٤ .

١٣٥ — فاولي ، والاس — عصر السريالية — ص ٢٠٥ .

١٣٦ — المصدر السابق — ص ١٨٤ .

١٣٧ — سيمون ، بيير هنري — تاريخ الأدب الفرنسي في القرن العشرين — ص ١٦٧ .

١٣٨ — المصدر السابق — ص ٢٨٩ .

١٣٩ — أندرييف ، ل . — " هل تعيش السريالية " — ترجمة نزار عيون السود — الموقف الأدبي — س ٣ — ع ١٠ — شباط ١٩٧٤م — ص ٧٤ .

١٤٠ — ينظر في ذلك : عوض ، د . لويس — مقدمة كتاب " دراسات في الفنّ " — مؤلفه

رمسيس يونان ــ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ــ دار الكتاب العربي للطباعة ــ ١٩٦٩م ــ ص ٨ .

١٤١ ــ ينظر في ذلك : المصدر السابق ــ ص ٩٦ .

١٤٢ ــ ينظر في ذلك: مقدمة ديوانه " سربال وقصائد أخرى " ــ اتحاد الكتاب العرب بدمشق ــ دار الأنوار للطباعة ــ ١٩٧٩م ــ من ص ١٣ إلى ص ٢٢ .

١٤٣ ــ الحديدي ، عبد الحميد ــ " الحركة السوريالية في الأدب والفن " ــ الثقافة ــ القاهرة ــ س ٢ ــ ع ٢٢ ــ ص ٢٧ .

١٤٤ ــ ينظر : العقاد ، عباس محمود ــ دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ــ مطبعة العالم العربي ــ د . ت . ــ ص ٣١ .

١٤٥ ــ ينظر : قطب ، محمد ــ جاهلية القرن العشرين ــ الناشر مكتبة وهبة ــ ط ١ ــ ١٩٦٤ م ــ ص ٢٣٢ .

١٤٦ ــ بواديفر ، بياردي ــ معجم الأدب المعاصر ــ ترجمة بهيج شعبان ــ بيروت ــ منشورات عويدات ــ ط ١ ــ ١٩٦٨م ــ ص ٧٥ .

١٤٧ ــ غيرشمن ، هربرت م س . ــ " السريالية : الأسطورة والواقع " ــ من كتاب " الأسطورة والرمز " ــ ص ٤٩ .

١٤٨ ــ لوشربونيه ، برنار ــ أراغون ــ ترجمة وليّ الدين السعيدي ــ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ــ دمشق ــ ١٩٧٩م ــ ص ٨٥ .

١٤٩ ــ المصدر السابق ــ ص ٨٨ .

١٥٠ ــ لويس أراغون " Louis Aragon " (١٨٩٧ ــ) كاتب فرنسي ولد ولادة غير شرعية في باريس . من مؤسسي الحركة السريالية ، وحصلت قطيعته معهم عام ١٩٣٢م ، ومن مؤلفاته الشعرية " نار الفرح Feu de joie " ١٩٢٠ ، و " الحركة الدؤوب La mouvement perpétuel " ١٩٢٦ ، و " عيون إلزا Les yeux d'Elsa " ١٩٤٢ ، ومن رواياته " فلاح باريس Le paysan de Paris " ١٩٢٦ ، و " أجراس بال Les cloches de Bâle " ١٩٣٣ ، وغير ذلك .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -1-P 521-522

١٥١ ــ نقلا عن : لوشربونية ، برنار ــ أراغون ــ ص ٢٧٢ .

١٥٢— بيكون ،غايتان — الأدب الفرنسي الجديد — ص ٤٧ .

١٥٣— نقلاً عن : آلكية ،فردينان — فلسفة السريالية — ترجمة وجيه العمر — منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي — دمشق — ١٩٧٨ م — ص ١٤ .

١٥٤— بول إيلوبار " Paul Eluard " (١٨٩٥—١٩٥٢م) شاعر فرنسي ولد في إحدى ضواحي باريس ،شارك في الحركة السريالية مشاركة فعّالة ثم قطع صلته بالسرياليين منذ عام ١٩٢٨ ،من أبرز مؤلفاته الشعرية " الواجب والقلق Le devoir et l'inquiétude " ١٩١٧ ،و" عاصمة الألم Capitale de la douleur " ١٩٢٦ ،و" شعر بلا انقطاع Poésie ininterrompue " ١٩٤٦ ،غيرها .

ينظر في ترجمته : Grand Larousse encyclopédique -4- P 464

١٥٥— نقلاً عن : بيكون ،غايتان — الأدب الفرنسي الجديد — ص ٥٢٧ .

١٥٦— كاروج ،ميشيل — أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية — ص ١٢٤ .

157 - Breton - Manifestes du surréalisme - P 188

١٥٨— فاولي ،والاس — عصر السريالية — ص ٥٧ .

١٥٩— دوبلسيس ،إيف — السريالية — ترجمة بهيج شعبان — منشورات دار بيروت — مطبعة قلفاط — بيروت ١٩٥٦ م — ص ٦٤ .

١٦٠— المرجع السابق — ص ٣٩ .

١٦١— روا ،كلود — أغنيات للحرية — ترجمة عبد الوهاب البياتي — دار ابن خلدون بيروت — ١٩٧٩م — ص ١٢ .

162 - Durozoi, Gérard et Lecherbonnier, Bernard - Les surréalisme - Librairie Larousse - Paris 1972 - P.34

١٦٣— نقلاً عن الحديدي ،عبد الحميد — الحركة السوريالية — س ٢ — ع ٢٠ الثقافة ص ٥٥ .

١٦٤— نقلاً عن المرجع السابق — ص ٥٥ .

١٦٥— نقلاً عن : شاوول ،بول — كتاب الشعر الفرنسي الحديث — دار الطليعة للطباعة والنشر — بيروت — ط ١ — ١٩٨٠م — ص ٣٥١ .

١٦٦— بروتون ،أندريه "الشعر والسياسة (محاضرة ألقاها في براغ ١٩٣٥)"— ترجمة ميلاد نصر الله — مواقف — ع ٢٤—٢٥ — ١٩٧٢/١٩٧٣م — ص ١٧٨ .

١٦٧— ريد ،هربرت — "السريالية والمذهب الرومانتيكي" — من كتاب" أسس النقد الأدبي الحديث" — لمجموعة باحثين بإشراف وتبويب : مارك شورر ،وجوزفيين مايلز ، وجوردن ماكنزي — ترجمة هيفاء هاشم — دمشق — منشورات وزارة الثقافة — دمشق — ثلاثة أجزاء ١٩٦٦—١٩٦٧ م — ١/٢٥١ — ٢٥٢ .

168 - Manifestes du surréalisme - P 18 -19

١٦٩— آلكية ،فرديnan — فلسفة السريالية — ص ٢٠٢ .

١٧٠— محفوظ ، عصام — أراغون — ص ٦٨—٦٩ .

١٧١— بروتون ،أندريه "الشعروالسياسة" — مواقف — ع ٢٤ و ٢٥ — ص ١٧٨ .

١٧٢— المصدر السابق — ص ١٧٩ .

١٧٣— فاولي ، والاس — عصر السريالية — ص ١٢٣ .

١٧٤— المصدر السابق — ص ٣٨ .

١٧٥— روا ،كلود — أغنيات للحرية — ص ١٣ .

١٧٦— بيكون ،غايتان الأدب الفرنسي الجديد — ص ٤٨ .

177- Manifestes du surréalisme - P 63

١٧٨— نقلاً عن : أسعد ،د . سامية أحمد — في الأدب الفرنسي المعاصر — الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٧٦م — ص ٧٦ .

١٧٩— نقلاً عن : لوشربونيه ،برنار — أراغون — ص ٨٠ .

180 - Durozoi, Gérard et Lecherbonnier, Bernard - Le Surréalisme-P83

١٨١— بيكون ،غايتان — "الوعي والخلق الفني" — ترجمة أسرة الآداب — الآداب — س ١ — ع ٧ — تموز — ١٩٥٣ م — ص ٦ .

١٨٢— نقلاً عن : الخراط — إدوار — "السيريالية في الأدب" — البيان — س ٩ — ع ١٠٦ — ك ٢— ١٩٧٥ م — ص ٤٥ .

183 - Breton; André - Manifestes du Surréalisme - P 24

184- Durozoi, Gérard et Lecherbonnier, Bernard : Le Surréalisme-P 90

١٨٥— نقلاً عن : لوشر بونيه ،برنار — أراغون — ص ٨٢ .

١٨٦— العشري ،جلال "أندريه بريتون زعيم الحركة السريالية" — الكويت — ع ٨ — أيار — ١٩٨١م — ص ٧٣ .

187 - Breton, André - Manifestes du Surréalisme -P 55

١٨٨—" ثلاث عشرة قصيدة لأندره بريتون" — ترجمة ودراسة : أنسي الحاج — شعر — بيروت — ع ٢٤—١٩٦٢ م — ص ١٠٤ .

189- Breton, André - Manifestes du surréalisme - P 169

١٩٠— بيكون ،غايتان — الأدب الفرنسي الجديد — ص ٤٦ .

191- Breton, André- Nadja - Gallimard - 1964 - P 190

١٩٢— دوبلسيس ،إيف — السريالية — ص ٧٩ .

١٩٣— المصدر السابق — ص ٥٩—٦٠ .

١٩٤— الحاج ،أنسي — "ثلاث عشرة قصيدة لأندره بريتون" — شعر — ع ٢٤ — ص ١٠٣ .

١٩٥— العشري ،جلال — "أندريه بريتون زعيم الحركة السريالية" — الكويت — ص ٧٣

196- Durozoi,Gérard et Lecherbonnier, Bernard - Le Suréalisme-P87

١٩٧— ريد ،هربرت — "السريالية والمذهب الرومانتيكي" — من كتاب "أسس النقد الأدبي الحديث" — ١/ ٢٢٥ .

١٩٨— نقلاً عن : شاوول ، بول — كتاب الشعر الفرنسي الحديث — ص ١١٣ .

١٩٩— بروتون ،أندريه — آفاق الفكر المعاصر — ص ٨٨١—٨٨٢ .

٢٠٠— مقدسي ،أنطون — "قضايا الأدب وضرورة إنتاجه" — الموقف الأدبي — ع ٧٢— نيسان —١٩٧٧ م — ص ١٢ .

*****

الفصل الثانـــي

الوحدة العضوية الكليّة في القصيدة العربية الحديثة

تمهيـد :

أخذ الاهتمام بوحدة القصيدة يتزايد يوماً إثر يوم ، وكثر الحديث عنها وأدرك المثقفون العرب ، فيما بعد ، أنّ البحث عن المعنى في القصيدة خطأ نشأ عن الفصـل بين الموضوع والشكل ، وأنّ الشكل ليس وعاء يحتوي المضمون ، وليس المضمون مادة يحويها الوعاء . وكان هذا الفهم نتيجة للاطلاع على القصيدة الغربية والاستفادة ممّـا فيها من نضج وتقنية ، ونتيجة للحركة النقدية التي أسهمت في بلورة هذا المفهـوم ، وهذا ما دعا مصطفى بدوي إلى أن يقول : " أما في ميدان الشعر فالذي يكتب الآن متأثر تأثراً عميقاً بالشعر الغربي ولا علاقة له بالقصيدة التقليدية المعروفة "[(١)].

ويرى الكثيرون أنّه كان لـ " إليوت " أثر كبير في القصيدة العربية الحديثة ، وبخاصة في وحدتها ، يقول نزار قباني : " ويقتضينا الإنصاف أن نقرر أنّ نتائج التجربة الإليوتية في شعرنا كانت حسنة بمجملها ؛ فقد حقق بعض الموهوبين بقصائدهم الحرة نجاحـات ملحوظة ، حين منحوا القصيدة العربية المعاصرة ماكان ينقصها ، أي وحدة الشكل والموضوع وأصبحت القصيدة العربية على أيديهم كياناً عضويًّا ملتحم النسيج يتغذّى بموسيقـى داخلية مركّبة الإيقاع متعدّدة النغمات ، كما أصبح للقصيدة الحديثة نواة أساسية ومحـور تتحرك عليه من بدايتها إلى نهايتها ، وهذا في نظري أكبر نصر يسجّل للقصيـدة العربية الحديثة "[(٢)].

وأدّى الاطلاع المباشر على إنتاجات الغرب إلى العودة إلى طبيعة الشعر العربي ودراسة عناصره والنظر في المعوّقات التي تحول أحياناً دون تحقيق وحدة القصيدة ، ورأوا أنّ الوزن التقليدي إحدى هذه المعوقات ، فثاروا عليه وأزاحوا هالة القداسة عنـه[(٣)] ، ورأوا أنّه أخفق في التعبير عن تجربة الشاعر المعاصر[(٤)] ، وأنّ في طبيعته عيوباً كعـدم ملاءمته لمضموناتنا المعاصرة المعقّدة[(٥)] ، والحشو[(٦)] ، والصنعة[(٧)] ، وقدم العهد به ، وكثـرة ما استخدم في الكذب والافتعـال[(٨)] ، وحمّلوه تبعة قتل مواهب كثير من المبدعيـن[(٩)] ،

ورأوا أنّه ذو طبيعة مستقلّة لا تصلح إلاّ لوحدة البيت .(١٠)

ولم تسلم القافية من هجومهم ، فهي ، عندهم ، " نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثاً "(١١) و " القافية ضوء مؤشر ، ولو لم توجد لكان أفضل . القافية ربما كانت عاملاً من عوامل إعاقة انطلاق الشعر . القافية مناقضة للدهشة ، فهي لغة مقنّنة . هي فترة موسيقية زمنية ، ضابط إيقاع محدود بوحدة زمنية . النغم السمفوني ينمو ويتنامى كالدوائر على سطح الماء . حركة القافية مثل حركة القطار على سكة حديدية : حركة طولانية . القصيدة المتحرّرة من القافية مثل إنفجار نووي ".(١٢)

فيبدو لنا أنّ مضار القافية في القصيدة الطويلة تكمن أحياناً في تكلّفها ، وغالباً ما تقود الشاعر إلى ما لا يريد .

واهتم المعاصرون بالموسيقى الداخلية ، وأدركوا أنّها نبض داخلي حيوي يصدر عن تكثيف الصورة والبناء الموسيقي المتكوّن من إيحاءات نفسية وترتيب أصوات الكلمات ترتيباً تتزاوج فيه الصوائت والصوامت والمعاني بحيث يسري الجرس رقيقاً دون تكلّف أو تقعّر . وهذا ما يجعلنا نرفض ما تراه نازك الملائكة حين تلحّ " على التذكير بأنّ الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء "(١٣) ، وهذا خطأ فادح تقع فيه نازك فهي بذلك تفصل الشكل عن المضمون والشعر عن الحياة . وكأنّ ظاهرة التجديد محصورة في استبدال شكل بشكل . وهذا ما يدعونا إلى أن نقول : لم يكن الشعر الحديث قفزة نوعية جاءت من العدم ، وإنما كانت نتيجة لتطوّر متسلسل في بنية القصيدة العربية ، فنحن قد شاهدنا وحدة الموضوع عند مطران والعقاد ، وأدركنا أنّها كانت نتيجة لبداية النهضة والاطلاع المباشر على الشعر الأوروبي وتطوّر الفنون الأخرى ولا سيما الموسيقا . ثم شاهدنا تطوّر هذه الوحدة ، وبخاصة في الأوزان والابتعاد عن التكلف وشعر المناسبات ، عند الشابي والصوفي وأمثالهما . ولم يبقَ ، حينذاك ، أمام الشعراء المحدثين سوى أن يكسروا هذا الرتوب في الوزن ليقضوا على ما تبقى من معوقات وحدة القصيدة .(١٤)

وعلينا أن نقول : لم يكن أثر " إليوت " أو غيره إلاّ عاملاً مساعداً فجّر ما هو موجود في الموهبة العربية أو ساعد على تعجيل تفجيرها ، ولم يفقد الشعر الحديث أصالته العربية ، بل كان ، على خلاف ذلك ، حاجة ملحّة للتعبير عن التجربة الأصيلة

التي يمرّ بها الإنسان العربي ، وبخاصة بعد منتصف هذا القرن ، فقد مرّت منطقتنا بنكبات متوالية استطاعت أن تزلزل العقلية القديمة وتودي بجماليتها ،مما أدّى إلى أن يفقد الإنسان العربي إيمانه بالشكليات التقليدية ،ويلجأ إلى الحداثة ليعبّر عن تجاربه المعاصرة .

وهكذا أخذت القصيدة تتجه اتجاهاً مغايراً للرومانتيكية العربية ،فاهتمت بالأسطورة واتجهت نحو الغموض والتجديد وتعقيد البناء . وأخذت تهتمّ بالإبداع والوعي والثقافة وتنويع الوسائل في وحدة القصيدة . وكان رائدا هذا الاتجاه الشاعرين بدر شاكر السياب وخليل حاوي .

آ ــ الوحدة العضوية الكلّيّة في قصيدة بدر شاكر السياب :[١٥] يبدو لنا أننا نستطيع أن نقسّم ديوانه الكبير إلى ثلاث مراحل :

١ ــ مرحلة ما قبل الحداثة .

٢ ــ مرحلة الحداثة .

٣ ــ المرحلة المأساوية .

مرحلة ما قبل الحداثة : يبدو أنّ تأثره ،في هذه المرحلة ،مقتصر على التراث الشعري العربي وبعض الشعراء العرب المعاصرين ، يقول أحد دارسيه : " وكان بدر يقرأ في هذه الفترة (فترة الدراسة في بغداد) ، من الأدب العربي الحديث ، شعر إلياس أبي شبكة وعلي محمود طه . ولقد تأثر بدر بهذين الشاعرين تأثراً كبيراً " .[١٦]

وتشمل هذه المرحلة قصائده الرومانتيكية الأولى في ديوانيه "أزهار ذابلة " و "أساطير " ، وقصصه الشعرية " حفار القبور " ،و " المومس العمياء " ، و "الأسلحة والأطفال " .

ونجده ،في غزل هذه المرحلة ، ينتقل من حبيبة إلى أخرى خائباً قلقاً يبحث عن صدر دافئ يلتجئ إليه ، عن تلك الحبيبة الراعية " هالة " التي أحبّها فزُوّجت من غيره . وهو لا يزال يتذكر سُويعات السعادة التي عاشها بصحبتها ، يعزف لها على الناي ويسمعها آخر قصائده . ومعظم شعره في هذه الراعية عذري رومانتيكي يقترب من الجسد ولكنه لا يدنّسه :

فَمَا كَانَ غَيْرُ الْتِقَاءِ الْغُــوَادِيـْـ ــنِ فِي خَفْقَةٍ مِنْهُمَا عَاتِيَــهْ
وَمَا كَانَ غَيْرُ افْتِرَارِ الشِّــفَاهِ رِيمَا يُشْبِهُ الْبَسْمَةَ الْحَانِيَــهْ
وَكَانَ الْهَوَى ، ثُمَّ كَانَ اللِّقَــاءُ لِقَاءُ الْحَبِيبَيْنِ فِي نَاحِيَــهْ
فَمَا قَالَ : أَهْوَاكِ ، حَتَّى تَرَامَى حَيَاءً عَلَى ضِفَّةِ السَّاقِيَــهْ (١٧)

ولكنّ حلمه الصادق يموت في المهد ، ولا يبقى له سوى الذكريات وصرخة الإخفاق ، فيقول :

أُنَادِيكِ ، لَوْ تَسْمَعِينَ النِّــدَاءَ وَأَدْعُوكِ — أَدْعُوكِ ؟! يَا لَلْجُنُــونْ !
إِذَا رَنَّ فِي مِسْمَعَيْكِ الْغَــدَاةَ مِنَ الْمَهْدِ صَوْتُ الرَّضِيعِ الْحَنُــونْ
وَنَادَى بِكِ الزَّوْجُ أَنْ تُرْضِعِيــهِ وَنَادَى صَدًى أَخْفَتَتْهُ السُّـنُونْ
فَمَا نَفْعُهَا صَرْخَةٌ مِنْ لَهِيــبٍ أَدَوِّي بِهَا ؟ مَنْ عَسَانِي أَكُونْ ؟! (١٨)

ويتعرّف ، في المعهد ، على " لبيبة " ذات المنديل الأحمر التي كانت تكبره بسبع سنوات . وينظم لـ" لبيمة الصابئية " أجمل ألحانه الغزلية . ولكنّ بعض أشعاره فيها مقرونة بالشهوة العارمة ، فهو يقول :

شَفَتَاكِ فِي شَفَتَيَّ عَالِقَتَــانِ — وَالنَّجْمُ الضَّئِيــلْ
يُلْقِي سَنَاهُ عَلَى بَقَايَا رَاعِشَــاتٍ مِنْ عِنَــاقْ —
ثُمَّ ارْتَخَتْ عَنِّي يَدَاكِ ، وَأَطْبَقَ الصَّمْتُ الثَّقِيــلْ (١٩)

ويقف اختلاف الدين حاجزًا أمام تحقيق أمنية السياب ، فتودّعه " لمعة " ولا يبقى له ، حينذاك ، سوى أن يتذكّر وعودها ويسخر من كلمات الحبّ التي كانت تردّدها أمامه :

" سَأَهْوَاكَ حَتَّى . . " نِدَاءٌ بَعِيدْ
تَلَاشَتْ ، عَلَى قَهْقَهَاتِ الزَّمَانِ ،
بَقَايَاهُ . فِي ظُلْمَةٍ . . فِي مَكَانٍ ،
وَظَلَّ الصَّدَى فِي خَيَالِي يُعِيدْ :
" سَأَهْوَاكَ حَتَّى سَأَهْوَى " نُوَاحْ
كَمَا أَعْوَلَتْ فِي الظَّلَامِ الرِّيَاحْ ،
" سَأَهْوَاكَ حَتَّى . . . — . . " يَا لَلصَّدَى

أَصيخي إِلَى السَّاعَةِ النَّائِيَةْ :
" سَأَهْوَاكَ حَتَّى . . " بَقَايَا رَنِينْ
تُحَدِّينَ دَقَّاتِها الْعَاتِيَهْ ،
تُحَدِّينْ حَتَّى الْغَدَا ،
" سَأَهْوَاكَ " مَا أَكْذَبَ الْعَاشِقِينْ !
" سَأَهْوَا . . " — نَعَمْ . . تَصْدُقِينْ(٢٠)

وينعم ديوانه الاول " أزهار ذابلة " بلقاء العذارى في المعهد يستعرضنه ويتنقل من واحدة إلى أخرى ، ويدبّ الحسد في صدر الشاعر ، فلا يجد في ديوانه سوى منافس لا يقوى على قهره ، فيستسلم للأمر ، لكنّه يظلّ يحسده على هذه النعمة التي ظفر بها دونه . ويتمنى :

يَالَيْتَنِي أَصْبَحْتُ دِيوَانِي	لِأَفِرَّ مِنْ صَدْرٍ إِلَى ثَانِ
قَدْ بِتُّ مِنْ حَسَدٍ أَقُولُ لَهُ :	يَالَيْتَ مَنْ تَهْوَاكَ تَهْوَانِي
أَلَكَ الْكُؤُوسُ وَلِي ثُمَالَتُهَا	وَلَكَ الْخُلُودُ ، وَإِنَّنِي فَانِ ؟(٢١)

ومعظم قصائد هذين الديوانين تقريري سطحي يفتقد الرؤيا على الرغم من أنّ التجربة عميقة وحارة ، فقد عانى الشاعر من الحرمان وأحلام الجنس التي كانت تراوده ، ويتبدّى ذلك من خلال صور وهمية وألفاظ حسية مباشرة . ولكن انسياب الانفعال ، والإفراط في الوجدانية أوقعاه في تضخيم العاطفة والسرد والوصف المباشر . ولا يختلف شعره هذا عما نُظم من أشعار غزلية رومانتيكية عند الشابي وأبي شبكة وعلي محمود طه وغيرهم . ولا تتجاوز وحدة القصيدة ، هنا ، وحدة الموضوع ، فما يزال بناؤها يقوم على توارد الخواطر وانثيال الانفعال ، وهي تحتاج إلى أن يجمعها نمو عضوي .

أما قصائده القصصية فأهمها اثنتان ، وهما " حفار القبور " و " المومس العمياء " . ونتخذ " حفار القبور "(٢٢) مثالاً للدراسة .

تتألف القصيدة من ٢٩٨ بيتاً من الشعر الحرّ موزعة بغير تساوٍ على أربعة مقاطع .

يتألف المقطع الاول من ١٧١ بيتاً . يبدأ بوصف خارجي للمقبرة ، فضوء الأصيل يتلاشى شيئاً فشيئاً ، وعلى المدرج أسراب طيور أشبه بالأشباح في بيت قديم . ويحيط

المقبرة نعيب الغربان الذي تردد الصحراء أصداءه المتلاشية . ويظهر بعد ذلك الحفار :

كَفَّانِ جَامِدَتَانِ ، أَبْرَدُ مِنْ جِبَاهِ الْخَامِلِينْ ،
وَكَأَنَّ حَوْلَهُمَا هَوَاءً كَانَ فِي بَعْضِ اللُّحُودِ
فِي مُقْلَةٍ جَوْفَاءَ خَاوِيَةٍ يُهَوِّمُ فِي رُكُودِ
كَفَّانِ قَاسِيَتَانِ جَائِعَتَانِ كَالذِّئْبِ السَّجِينْ ،
وَفَمٌ كَشِقٍّ فِي جِدَارِ
مُسْتَوْحِدٍ بَيْنَ الصُّخُورِ الصُّمِّ مِنْ أَنْقَاضِ دَارِ
عِنْدَ الْمَسَاءِ . . وَمُقْلَتَانِ تُحَدِّقَانِ ، بِلَا بَرِيقْ (ص٥٤٥)

ويتزايد مع هبوط الليل قلق الحفار ، فهو ما يزال ينتظر قدوم جنازة ولكن دون جدوى ، ويستنكر نعيب الغربان ما دامت غير قادرة على إبادة الأحياء ، ويعجب من دوران الكون ما دام غير قادر على تحقيق أحلامه على الرغم من أنه يعج بالمرضى والجائعين والمسنين ! وهو يخشى أن يموت جوعاً . ويؤكد موت "عزرائيل" :

وَهَزَّ حَفَّارُ الْقُبُورْ
يُمْنَاهُ فِي وَجْهِ السَّمَاءِ ، وَصَاحَ : رَبِّ ! أَمَا تَثُورْ
فَتُبِيدَ نَسْلَ الْعَارِ ، تُحْرِقَ ، بِالرُّجُومِ الْمُهْلِكَاتْ ،
أَحْفَادَ عَادٍ ، بَاعَةَ الدَّمِ وَالْخَطَايَا وَالدُّمُوعِ ؟
يَا رَبِّ . . مَا دَامَ الْفَنَاءُ
هُوَ غَايَةَ الْأَحْيَاءِ ، فَأْمُرْ يَهْلِكُوا هَذَا الْمَسَاءْ !
سَأَمُوتُ مِنْ ظَمَإٍ وَجُوعِ
إِنْ لَمْ يَمُتْ ـ هَذَا الْمَسَاءَ إِلَى غَدٍ بَعْضُ الْأَنَامْ ؛
فَابْعَثْ بِهِ قَبْلَ الظَّلَامْ !
يَا رَبِّ . . أُسْبُوعٌ طَوِيلٌ مَرَّ كَالْعَامِ الطَّوِيلْ ،
وَالْقَبْرُ خَاوٍ ، يَفْغَرُ الْفَمَ فِي انْتِظَارٍ . . فِي انْتِظَارْ ،
مَا زِلْتُ أَحْفِرُهُ وَيَطْمُرُهُ الْغُبَارْ ـ (ص٥٤٦-٥٤٧)

ويبرز شبقه الجنسي فيحسد — وقد حسد في الماضي ديوان شعره — الظلمة والقبر والتراب والدود لأنها تحتوي على أجساد الحسناوات . إنّها الأجساد التي ما استطاع فيما مضى أن يمتلكها . ها هي ذي تنام اليوم في مملكته — المقبرة وبين يديه . ولكن واخيبتاه :

وَاهًا لِهَاتِيكَ النَّوَاهِدِ ، وَالْمَآقِي ، وَالشِّفَاهْ !
وَاهًا لِأَجْسَادِ الْحِسَانِ ! أَيَأْكُلُ اللَّيْلُ الرَّهِيبْ
وَالدُّودُ ، مِنْهَا ، مَا تَمَنَّاهُ الْهَوَى ؟ وَاخَيْبَتَاهْ !
كَمْ جُثَّةٍ بَيْضَاءَ لَمْ تَفْتَضَّهَا شَفَتَا حَبِيبْ ،
أَمْسَى يُضَاجِعُهَا الرَّغَامْ ؟
هَلْ كَانَ عَدْلًا أَنْ أَحِنَّ إِلَى التُّرَابِ ، وَلَا أَنَالْ
إِلَّا الْحَنِينَ — وَأَلْفُ أُنْثَى تَحْتَ أَقْدَامِي تَنَامْ ؟ (ص ٥٤٧ — ٥٤٨)

ويتّقد داخله برغبة جامحة في أن يرى الحروب تشتعل في كلّ مكان ، فتتراكم الجثث ، ولا تسعها الصحارى والكهوف ، ويسدّ باللحم النثير جوع القبور وجوع نفسه . ولا يبقى حينذاك غير الأرامل والعذارى والحفّار . لقد مرّ أسبوع على نعيب الغربان وتنهّد الريح لكنه لم يرّ جنازة واحدة . وهو ينذر النذور . فوالله ليركضنّ في الهجير بلا حذاء ويعدّن أحذية الذين أنزلوا الموت بالناس إن اشتعلت نيران الحروب . ولكن سرعان ما يؤنّبه ضميره وبخاصة بعد أن يحلم بدفن الطفل الرمي وطرح الأمّ الحزينة بين الصخور . ويعود إلى ضميره ليدفنه أيضاً ويسوّغ أحلامه هذه بقوله :

أَنَا لَسْتُ أَحْقَرَ مِنْ سِوَايَ . وَإِنْ قَسَوْتُ فَلِي شَفِيعْ
أَنِّي كَوَحْشٍ فِي الْفَلَاةِ . .
لَمْ أَقْرَأِ الْكُتُبَ الضِّخَامَ — وَشَافِعِي ظَمَأٌ وَجُوعْ .
أَوَمَا تَرَى الْمُتَحَضِّرِينَ
الْمُزْدَهِينَ مِنَ الْحَدِيدِ بِمَا يَطِيرُ وَمَا يَذِيعْ ؟
مَهْمَا ادَّنَأْتُ فَلَنْ أُسِفَّ كَمَا أَسَفُّوا . . لِي شَفِيعْ
أَنِّي نَوَيْتُ . . وَيَفْعَلُونَ ، وَإِنَّ مَنْ يَئِدُ الْبَنِينْ
وَالْأُمَّهَاتِ وَيَسْتَحِلُّ دَمَ الشُّيُوخِ الْعَاجِزِينْ

لاَ حَظَّ مِنْ زَانٍ بِمَا انْتَهَكَ الْغُزَاةُ وَمَا اسْتَبَاحُـــوا !
وَالْقَاتِلُونَ هُمُ الْجُنَاةُ وَلَيْسَ حَفَّارُ الْقُبُـــــــورْ ،
وَهُمُ الَّذِينَ يُلَوِّنُونَ لِيَ الْبَغَايَـــا بِالْخُمُـــورْ ،
وَهُمُ الْمَجَاعَةُ ، وَالْحَرَائِقُ ، وَالْمَذَابِحُ ، وَالنُّـــوَاحُ ، (ص ٥٥١ — ٥٥٢)

ويستبشر بقدوم " ضيف جديد " ، ويصف الجنازة المتقدمة . ثم يتجه إلى المدينة بعد أن انتهى من الدفن ودسّ الأجر في جيبه ، ومضى ، وهو في الطريق ، يحلم بالنساء العاريات والخمور .

ونراه في المقطع الثاني (٣٨ بيتًا) ، في إحدى حانات المدينة وبيده زجاجة . وهو ، على الرغم من ذلك ، يعي وضعه بشكل جيّد ، فهو يدرك أنّ ما في جيبه لا يخوّله اقتحام المدينة كالفاتحين ، إذ هو أقلّ من ثمن " الطلاء القرمزي على شفاه أو في أظافر " امرأة كان يتمنّاها . ويخشى أن يعود إلى المقبرة دون أن ينعم بليلة سعيدة .

ويصف ، في المقطع الثالث (٢١ بيتًا) ، حيّ البغايا وعودة الحارس إلى منزله وهو يحلم بالفراش . ثم يطرق الحفّار أحد الأبواب ، فتطلّ أنثى كئيبة وتقول : " ضيف جديد " .

ونراه ، في المقطع الرابع (٦٨ بيتًا) ، في المقبرة يحلم بـ " ضيف جديد " ، ولكنه يتعذّب من هذا الوضع ، فهو معلّق بين اليأس والرجاء ، ويثور على نفسه ويتمنى أن تقع الواقعة عليه . ولكنّ أحلامه بلقيا بغي الأمس تعود إلى الظهور ، فيستعيد صور اللقاء ويستيقظ على قدوم جنازة :

فَيَصِيحُ مِنْ فَرَحٍ : " سَأَلْقَاهَا ، فَإِنَّ عَلَى الطَّرِيـــقْ
نَعْشًا .. وَإِنْ حَفَّ النِّسَاءُ بِهِ وَأَطْلَقَ حَامِلُـــــــوهْ !
إِنِّي سَأَلْقَاهَا ! " (ص ٥٦١)

ويقبض أجرة الدفن أو يسترجع النقود التي دفعها للبغي أمس ، ويتّجه إلى المدينة يحلم بلقائها ، ولم يكن يدري أنّ التي دفنها بيديه هي التي يتجه إليها الآن :

نلاحظ على النص أنّه تطاول أكثر ممّا يجب ، ففيه بعض الوصف الخارجي الذي لا يُغني القصيدة ولا يخدم نموّها ، فهو ، مثلاً ، قد أطال في المقطع الأول وبخاصة في وصف المقبرة وما يحيط بها .

ومما يؤخذ على القصيدة الانفعالات التي كانت تسوق الشاعر أكثر مما كان يسوقها ؛ فهو يقفز من صورة إلى أخرى حين يصف المدرج ، فيصف أسراب الطيور والعواصف السود والأشباح ونعيب الغربان والرياح والظلام وغير ذلك .

وفي النص تقريرية وسرد مباشر ، فهو يقول في نهاية المقطع الاول :

كَانَتْ مَصَابِيحُ السَّمَاءِ تَذُرُّ ضَوْءًا كَالضَّبَابْ
بَيْنَ الْقُبُورِ الْمُوحِشَاتِ
وَعَلَى الْخَرَائِبِ وَالرِّمَالِ . وَكَانَ حَفَّارُ الْقُبُورِ
مُتَعَثِّرَ الْخُطُوَاتِ يَأْخُذُ دَرْبَهُ تَحْتَ الظَّلَامْ . .
يَرْعَى مَصَابِيحَ الْمَدِينَةِ وَهْيَ تَخْفُقُ فِي اكْتِئَابْ ،
وَيَظَلُّ يَحْلُمُ بِالنِّسَاءِ الْمَارِيَاتِ وَبِالْخُمُورِ ،
وَتَحَسَّسَتْ يَدُهُ النُّقُودَ وَهَيَّأَ الْفَمَ لِابْتِسَامْ —
حَتَّى تَلَاشَى فِي الظَّلَامْ ! (ص ٥٥٣—٥٥٤)

ولكن القصيدة تتمتع بوحدة الموضوع وتماسك شخصية الحفار ، فهي ذات موضوع داخلي متكامل . وليس صحيحًا أنّ بناء هذه القصيدة مفكك وأنّها " تتلقف موضوعًا وتدعه إلى سواه فكأنها تخلفه مبتورًا لم يوفر إلى غايته "[٢٣] ، وأنها " تبدأ ولا تنتهي وتتوالد فيها الموضوعات توالد اللقطاء الذين لا نسب لهم يضمهم "[٢٤] . وليس صحيحًا أنّ شخصية " هذا الحفار هي شخصية مفككة ، بل إنّ الشاعر أقحم عليها شخصيات متعددة ، متناقضة وغير متلازمة "[٢٥] ، فالحفار امرؤ من لحم ودم ، لم تسقه الفكرة وإنما ساقته الشهوة والحاجة ، وهو واقع بين براثن هاتين النزعتين . وهو ، في الوقت ذاته ، ضحية المجتمع الظالم ، يتاجر بالموت لانّه لم يجد أمامه سوى هذا العمل . وإذا كانت المتاجرة بالموت إثمًا فإنّ المجتمع يتحمّل تبعة ذلك ، فقد دفعه إلى الإثم . وفي أوصاف السياب لهذا الحفار ما يسوّغ لنا هذا الحكم ؛ فهو ذو كفين جامدتين ومقلة جوفاء بلا بريق وفم كشقّ في جدار . وهو مستوحد بين الصخور والقبور أهمله المجتمع وتناساه على الرغم من أنه ما يزال يؤدّي وظيفة اجتماعية . وحفّار السياب فردي ذاتي لا يُعنى بخلاص المجتمع بقدر ما يُعنى بخلاصه هو بالذات . ولكنّ ذلك لا يعني أنه بلا ضمير ، وإنّما يعني أنّ معاناته الشديدة جعلته لا يرى سواها . أما ضميره فهو يغفو في معظم

القصيدة ليستيقظ فجأة . لكنّ سرعان ما يعود إلى وضعه الأوّل .

ونحن لا نسلّم لعبّاس حين لا يرى في تجربة الحفار إلّا تجربة شخصية لفتى بائس " لا يكاد يجد قدراً من المال في جيبه حتى يسرع ليطفىء ظمأه إلى الخمر والمرأة ، فهو يتشفّى بالانحناء على هذه التجربة مثلما يبني في تضاعيفها صورة أخرى من الثورة على الأب ، ومن الارتباط نفسيًّا بقبر الأم أو بالعودة إلى الرحم ".(٢٦) فليس في القصيدة ما يشير إلى ثورة الحفار على الأب . وصحيح أنّ الذاتية تدفع القصيدة منذ البداية ، ولكنّها الذاتية التي عانت من المجتمع ومن ظلمه ؛ فالحفار إنسان مهمل يعيش على هامش الحياة ويحاول بكل ما أوتي من قوة أن يثبت إنسانيته ؛ فغرائزه تدفعه ، حين يجد المال ، باتجاه المدينة والناس . والحفار يمثّل الإنسان المعاصر المقهور . وإلّا فما نكون قد فهمنا القصيدة وبخاصة إذا علمنا أنّ السياب قد نظمها في مرحلة كان فيها ملتزماً . ويؤيّد ما مرّ من النصّ ما نذهب إليه ، لأنّ الحسّ الطبقي قويّ في القصة ؛ فالحفار محروم من نعم المال والحياة وهم يمتلكونها ، وهو يدرك أنهم يمتلكون عالم المدينة والحياة ، بينما لا يمتلك سوى عالم القبور . وثورته طبقية إنسانية ؛ فهو ثائر على الغزاة الذين يقتلون الأطفال والأمهات والشيوخ ، وهو يتّهم تجار البغي والرذيلة والخمور الذين يفرونه ليبتزّوا ما يحصل عليه من أجر . ولكن نظرته تشاؤمية لأنّ حفاره يعاني من الضياع والعدمية ، فقد دفن بيديه أمله (البغي) ، ثم ذهب يبحث عنه في أزقة المدينة .

وتتمتع القصيدة بوحدة نفسية تقوم على مسارات تتلاقى وتتصارع وتتفاعل ، منها : مسار الموت والحياة ، ولكنّ مسار الموت هو الأقوى ، يطالعنا منذ البداية في صور مختلفة ، منها " اختفاء ضوء الأصيل — كآبة الحلم — ابتسام اليتامى — ضوء الشموع الباهت — الأشباح — نعيب الغربان — الإعوال الرتيب — ديدان القبور — الضوء الغريق — القبور الباليات — وصف الجنازة . . . " . ونجد مسار الحياة متجلّياً في أمرين ، وهما صراع الحاجة : الحاجة إلى المال والحاجة الجنسية ، فهو يعيش من النقود القليلة التي يحصل عليها بعد الدفن ، ويشتري من دور البغاء اللذة المزيفة والسعادة الكاذبة .

ويلتقي المساران ويتفاعلان في أكثر من نقطة . يلتقيان ، مثلاً ، حين يحسد

دود القبور ، على أجساد العذارى ،ويلتقيان في مهنة الحفار الذي يعيش إذا مات الآخرون ،ويلتقيان في شخصية الحفار ؛ فحياته ليست أكثر من موت ، فهو يعيش بين القبور وحيدًا فقيرًا بعيدًا عن المدينة . ويربط بين المسارين عبارة " ضيف جديد " التي ترد في المقطع الأول حين يرى الجنازة ، وفي المقطع الثالث حين يزور البغي ، وفي المقطع الرابع في نعش البغي . يذهب إليها ثم تُحْمَل إليه ، وعبارة " ضيف جديد " ،على الرغم من أنّها تقع في المقطع الثالث موقعًا جنسيًّا حيويًّا ، لا تمثّل غير الموت ، فكلّ ما يحيط بالبغي لا يدلّ على وجود الحياة ،وقدومه إليها يشبه قدوم الجنازة في المقطع الأول ،فلا نجد غير ألفاظ الحزن والعويل والاكتئاب والفتور وحفار القبور :

وَتَطَلَّعَتْ قَدَمَانِ ، وَارْتَفَعَتْ يَدٌ بَعْدَ انْتِظَارْ
وَهَوَتْ عَلَى الْبَابِ الْعَتِيقِ ، فَأَرْسَلَ الْخَشَبُ الْبَلِيدْ
صَوْتًا كَإِيقَاعِ الْمَعَاوِلِ حِينَ إِدْبَارِ النَّهَارِ
بَيْنَ الْقُبُورِ الْمُوحِشَاتِ . وَأَطْبَقَ الصَّمْتُ الثَّقِيلْ ،
وَأَطَلَّ مِنْ إِحْدَى النَّوَافِذِ ،وَهْيَ تُفْتَحُ فِي ارْتِيَابْ ،
وَجْهٌ حَزِينٌ ثُمَّ غَابْ !
وَتَحَرَّكَ الْبَابُ الْمُضَعْضَعُ وَهْوَ يُجْهِشُ بِالْعَوِيلْ
وَتَقُولُ أُنْثَى فِي اكْتِئَابْ :
" ضَيْفٌ جَدِيدٌ " ! ثُمَّ تَفْرُكُ مُقْلَتَيْهَا فِي فُتُورٍ .
وَيَظَلُّ يَزْحَفُ كَالْكُسُوفِ — يُحَجِّبُ الأَلَقَ الضَّئِيلْ
عَنْ وَجْهِهَا — ظِلٌّ يُقَيِّدُهَا بِحَفَّارِ الْقُبُورِ ! (ص ٥٥٧—٥٥٨)

هذه جدلية الموت والحياة في شخصية الحفار ،وهي أقوى شخصيات السيّاب . أما تناقضها الداخلي فهو صراع بين الخير والشرّ وبين الموت والحياة . وينتصر الموت وتستسلم الحياة شيئًا فشيئًا في أحضان السكون .

وثمة مساران في النص ، المسار الذاتي والمسار الاجتماعي ؛ ففي المسار الذاتي يقع الحفار فريسة لغرائزه ونزواته ؛ فيذهب إلى الحانات ودور البغايا حين يتوافر المال في جيبه . وهو لا يتورّع عن تدمير كلّ شيء في سبيل إشباع رغباته ،فيتمنّى الحروب وينذر

النذور ويصلّي لتحقيقها وكل ذلك من خلال مسار غير شعوري . وكأن الحفار قد نسي أنه واحد من أبناء المجتمع وأنّ الحروب قد تُودي به وبغرائزه . أما المسار الاجتماعي فهو ضعيف يبرز بوساطة الضمير ، لكنه سرعان ما يعود إلى الاختفاء . ونزعة الشرّقوية في القصيدة ، فصور الدمار محبّبة للحفار ، والتدمير مصحوب بلذة طاغية (جوع القبور وجوع نفسه) . وهذه النزعة أكبر وأمتن من نزعة الخير المتمثّلة في الضمير ، مما أدّى إلى انتصار المسار الذاتي اللاشعوري وضياع الحفار بين المقبرة والمدينة .

وثمة مسار آخر يوحّد القصيدة ، وهو مسار الصراع الطبقي ؛ فالحفار يدرك أنّ ما يناله من أجر أقل من ثمن طلاء بغي ، ويعي أنه مقهور وأن المدينة مترفة والدرب إليها مضاء والناس فيها أغنياء سعداء . ولكنّ ثورته النفسية اتسمت بالتعميم ؛ فهو لا يرى في المدينة غير السعداء ، فكانت رؤيته قاصرة .

هذه هي " حفار القبور " قصيدة ناضجة في وحدتها النفسية تحتاج إلى بعض التكثيف ، وهي تنتمي إلى المرحلة الرومانتيكية ، ففيها انتصار الموت على الحياة والذاتي على الموضوعي وضياع الحفار وغربته . ولكن علينا ألاّ ننسى أنّ مطولتي " حفار القبور " و " المومس العمياء " كانتا بداية الحداثة عند السيّاب .

مرحلة الحداثة : هي المرحلة التي استطاع فيها السياب أن يخطو ببناء القصيدة خطوة واسعة ، ويعلن ولادة الحداثة في الشعر العربي المعاصر . وأهمّ ما في ذلك إدخال الأسطورة في بناء القصيدة .

وتمتدّ هذه المرحلة من عام ١٩٥٤ إلى عام ١٩٦٢ ، وتشمل ديوانه " أنشودة المطر " ومعظم قصائد " المعبد الغريق " .(٢٧)

ويبدو أثر الثقافة واضحًا على قصائد هذه المرحلة ، فقد اهتمّ بالشعر الأوروبي وتقنيته والتراث المسيحي والإسلامي والأساطير الشرقية والغربية وتاريخ العرب وتراثهم .(٢٨) وكان لـ " إليوت " و " سيتويل Sitwell "(٢٩) أثر كبير في حداثته ، وبخاصة في بناء القصيدة ، فقد استفاد من " سيتويل " في فتح الأبيات بعضها على بعض على الرغم من فواصل التقفية ،(٣٠) واستفاد منهما في الاقتباس من الشعراء الآخرين ،(٣١) فنحن نجده يقتبس في قصيدته " من رؤيا فوكاي " من شكسبير

ولورك ، ويشير إلى ذلك في الهامش ،(٣٢) ويقتبس الأبيات السبعة التالية من "سيتويل" :

وَبِرَغْمِ أَنَّ الْعَالَمَ اسْتَتَرَّ وَانْدَثَرْ
مَازَالَ طَائِرُ الْحَدِيدِ يَذْرَعُ السَّمَاءْ ،
وَفِي قَرَارَةِ الْمُحِيطِ يَحْشُدُ الْقِرَى
أَهْدَابَ طِفْلِكِ الْيَتِيمِ – حَيْثُ لَا غِنَاءْ
إِلَّا صُرَاخَ " الْبَابِيونَ " : " زَادُكَ الثَّرَى ،
فَازْحَفْ عَلَى الْأَرْبَعِ . فَالْحَضِيضُ وَالْعَلَاءْ
سِيَّانِ وَالْحَيَاةُ كَالْفَنَاءْ ! " (٣٣)

ويقول بدر في الهامش معلقاً على البيت الأول : " هذا البيت والأبيات الستة التي تليه – تكاد تكون حرفية – عن الشاعرة الانكليزية إيديث ستويل من قصيدتها الرائعة ترنيمة السرير Lullaby حيث تجلس البابيون – القردة – في قاع المحيط تهزّ مهد طفل بشري – قتل " طائر الحديد " أمّه – وتغني له مصبحة بهذا – وهي القردة – أمّاً للطفل البشري ومعلمة له أيضاً ". (٣٤)

وهو يعترف ، في مكان آخر ، بمدى مؤثرات ، " سيتويل " على إنتاجه الشعري ، فيقول : " واليوم حين أراجع تأثير الشعراء الآخرين عليّ أرى أنّ أبا تمام وإيديث ستويل أكثرهما تأثيراً ، وعندما أراجع إنتاجي الشعري في الفترة الأخيرة خاصة أجد أنّ أثر هذين الشاعرين واضح جداً . والطريقة التي أكتب فيها شعري الآن هي مزيج من طريقة أبي تمام وإيديث ستويل بإدخال عنصر الثقافة معتمداً على الأساطير والتاريخ مصحوبة بالإشارات الميثولوجية في الشعر ". (٣٥)

واستفاد من " سيتويل " بإدخال القصة الرمزية ،(٣٦) ووسمت بعض شعره بصور الفزع والدمار ،(٣٧) ولعلّ أهم ما استفاده منها ومن " إليوت " إدخال الأسطورة والرمز في بناء القصيدة العربية الحديثة .(٣٨)

وتكمن أهمية هذه المرحلة في استخدام بدر للأسطورة ، فما أهمية الأسطورة في الشعر ؟ وما دواعي استخدامها ؟ وماوظيفتها ؟ ومن أين استقى بدر أساطيره ؟ وهل كان مجرد مقلدٍ لـ" إليوت " و " سيتويل " في استخدامها أو أنّه استطاع أن يخضع الأسطورة لتجربته الشعرية ؟

يدرك بدر أهمية الأسطورة في زمن كان فيه الشعر العربي بعيدًا عنها ، وهو يرى أنها تستطيع إحياء الشعر بعد أن جفّ نسغه ، وبخاصة في مثل هذا العالم المادي ، فيقول : " وهناك مظهر مهمّ من مظاهر الشعر الحديث : هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة ، إلى الرموز . ولم تكن الحاجة إلى الرمز ، إلى الأسطورة أمسّ ممّا هي اليوم ، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه ، أعني أنّ القيم التي تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح . وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها أن يحوّلها إلى جزء من نفسه ، تتحطّم واحدًا فواحدًا ، أو تنسحب إلى هامش الحياة . إذًا فالتعبير المباشر ، عن اللاشعر ، لن يكون شعرًا فماذا يفعل الشاعر إذًا ؟ عاد إلى الأساطير ، إلى الخرافات ، التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءًا من هذا العالم ، عاد إليها ليستعملها رموزًا ، وليبني منها عوالم يتحدّى بها منطق الذهب والحديد . كما أنه راح ، من جهة أخرى ، يخلق له أساطير جديدة ، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن " .(٣٩)

ويحقّق الشاعر ، في استخدامه للأسطورة ، غايات كثيرة ؛ فهو يستطيع التعبير عن أخطر القضايا المكبوتة في داخله ، ويقدّم بوساطتها بديلاً من عالم اليوم المتناقض ، ويضفي على الشعر حيوية دائمة ، ويبتعد به عن المحلية ، " ويعدّ استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه ، وأبعدها آثارًا حتى اليوم ... أضف إلى ذلك كله أنّ للأسطورة جاذبية خاصة ، لأنها تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجدب ، وبذلك تكفل نوعًا من الشعور بالاستمرار ، كما تعين على تصوّر واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية ، وهي من ناحية فنية تسعف الشاعر على (كذا) الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر ، والربط بين الماضي والحاضر ، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية ، وتنقذ القصيدة من الغنائية المحض ، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة ، والتنويع في أشكال التركيب والبناء " .(٤٠)

ويبدو لنا أنّ دواعي استخدام الأسطورة في شعرنا كانت متعدّدة ، ولكنّ أهمها تقليد الشعر الغربي ، والحاجة الفنية ، والحاجة إلى التعبير بشكل غير مباشر عن وضع سياسي كما في معظم قصائد السياب الأسطورية في هذه المرحلة ، ومنها ، مثلاً ،

قصيدته " سربروس في بابل "،[٤١] حيث اتخذ أسطورة " سوربير " — [٤٢] الكلب الـــذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية — بديلاً موضوعيًّا من الرعب الذي انتشـــر في ظل حكم عبد الكريم قاسم ،فوحّد بين الطاغية و " سوربير " بعد أن نقله من مملكـــة الموت إلى بابل — بغداد ،واتّقى بوساطة الأسطورة ماكان سيتعرّض له لو عبّر عن تجربته بشكل صريح :

لِيَعْوِ سَرْبَرُوسُ فِي الـــدُّرُوبْ
فِي بَابِلَ الْحَزِينَةِ الْمُهَدَّمَهْ
وَيَمْلَأُ الْفَضَاءَ زَمْزَمَهْ ،
يُمَزِّقُ الصِّغَارَ بِالنُّيُوبِ ، يَقْضِمُ الْعِظَامْ
وَيَشْرَبُ الْقُلُوبْ .
عَيْنَاهُ نَيْزَكَانِ فِي الظَّلَامْ
وَشِدْقُهُ الرَّهِيبُ مَوْجَتَانِ مِنْ مُدَى
تُخَبِّئُ الرَّدَى .
أَشْدَاقُهُ الرَّهِيبَةُ الثَّلَاثَةُ احْتِرَاقْ
يُؤَجُّ فِي الْعِرَاقْ —
لِيَعْوِ سَرْبَرُوسُ فِي الدُّرُوبْ
وَيَنْبُشِ التُّرَابَ عَنْ إِلَهِنَا الدَّفِينْ
تَمُّوزِنَا الطَّعِينْ ،
يَأْكُلُهُ : يَمُصُّ عَيْنَيْهِ إِلَى الْقَرَارْ ،
يَقْصِمُ صُلْبَهُ الْقَوِيَّ ، يَحْطِمُ الْجِرَارْ
بَيْنَ يَدَيْهِ ، يَنْثُرُ الْوُرُودَ وَالشَّقِيقْ . (ص٤٨٢—٤٨٣) .

والرمز شفّاف واضح ،ونستطيع بسهولة أن نحدّد ملامح " سوربير " وبابـــل وتموز ؛ فـ " سوربير " لم يكن في مملكة الموت ، وإنما هو في بابل الحزينة المهدّمـــة ، وأشداقه تؤجّ في بابل والعراق ،وهو ينبش التراب يبحث عن تموز — [٤٣] رمز الشـــعب العراقي الثائر . ولا يهتمّ الشاعر بسيرة " سوربير " في اليونان ، وإنما يعبّر بوساطتـه عن تجربة تعيشها بغداد — بابل . واستطاع بفضل شاعريته وأصالته أن يجعـــل " سوربير " اليوناني عراقيًّا . وهكذا يتحوّل هذا الداعي السياسي إلى داعٍ فنّيّ وتتشابك

وظيفة الأسطورة في القصيدة جماليًّا وفنيًّا وسياسيًّا .

وتعدّدت الأصول الأسطورية في شعره ،فقد استعارها من العالم اليوناني القديم ،[٤٤] والأساطير المحلية القديمة ،[٤٥] والحكايات الشعبية ،[٤٦] والكتب المقدسة ،[٤٧] والواقع المعاصر ،[٤٨] وغيرها .[٤٩]

ومن الواضح أنّه كان شموليًّا في ثقافته . ولكنّ شموليته لا تتعارض مع أصالته ومحلّيته ، فيقول أحد النقاد : " ومن الحقّ أن نقول إنّ اطلاعه على الأدب الغربي لم يصرفه عن هذه الغنائية العاطفية ذات البيئة الجنوبية " .[٥٠] وهذا ما يجعلنا نذهب مذهب القائل : " وليس ثمة ما يسوّغ الفزع إذا ظهرت في لغة الشعر رموز أو صور أجنبية ،أو نُوقشت في البحث الأدبي أفكار أصولها خارجة عن ثقافتنا ، فالثقافة العربية قد قبلت هذا وأكثر منه في عصور ازدهارها ،وكان هذا تعبيرًا عن قوتها الفائقة ، وعالميتها الأصيلة ،ولم تكن حرجة الصدر منه إلاّ في عصور الانحدار والتقلّص ."[٥١]

وتعدّدت الآراء في كيفية استخدامه للأسطورة وطبيعتها في شعره ،فيرى بعضهم أنّ السياب ،حين اكتشف الرمز الأسطوري ،" مزج الأساطير وحشا قصائده بها ".[٥٢] وهذا ما نجده واضحًا في بعض قصائده ،وبخاصة في قصيدته "إلى جميلة بوحيرد"[٥٣]؛ فهو ينتقل وبشكل مفاجئ وبعد أن يطيل في الحديث بشكل مباشر عن بطولات جميلة والجزائريين إلى الحديث عن "عشتار"[٥٤] إلهة الجنس والخصب ، فيقول مقارنًا :

عِشْتَارُ ،أُمُّ الْخِصْبِ ،وَالْحُبِّ ،وَالإِحْسَانِ ،تِلْكَ الرَّبَّةُ الْوَالِهَهْ
لَمْ تُعْطِ مَا أَعْطَيْتِ ، لَمْ تَرْوِ بِالأَمْطَارِ مَا رَوَّيْتِ : قَلْبَ الْفَقِيرْ ،ص(٣٨٢)

ويبدو لنا أنّ هذه الفقرة دخيلة على القصيدة ،مقحمة ،بعيدة عن الرؤيا ،لا ضرورة لها ،استعارها من ذاكرته ،لا تخدم نمو القصيدة ،وإذا ما أسقطناها فلا تخسر القصيدة شيئًا من جرّاء ذلك . ويقول العالم في قصيدة " مرثية الآلهة ":[٥٥] "أما هذه القصيدة فأقلقتني حقًّا . إنّها مثقلة بكثير من الأفكار غير المتمثّلة تمثيلاً (كذا) فنيًّا . ويصوغ الشاعر مضامينها صياغة تكاد تقضي نهائيًّا على إنسانية هذه المضامين . فهي مزدحمة بالصور غير المترابطة . ولقد فرض الشاعر على بنائها حشدًا ضخمًا من الأساطير والثقافات والمعاني غير المهضومة ،وظلّ ما فرضه على القصيدة قائمًا خارج القصيدة كعمل سياسي موحّد . فهي حشد من الدلالات التي لم تنجح في أن تتناسج داخل العمل الفني بل ظلّت مضافة إليه " .[٥٦]

وقد غاب عن ذهن شاعرنا أنّ حشد الأسطورة حشدًا ذهنيًّا متعمّدًا يسيء إلى تجربة الشاعر والقصيدة معًا ، فتصبح الأسطورة خليّة ميتة في العمل الفني ، وتغدو في شعره " وكأنها تعويذة أو حركة من حركات البديع والأمثال " (٥٧) ، وهو يمزج أساطير ذات مضمون واحد ويعدّدها على الرغم من أنّ واحدة منها تغني عن غيرها ، فهو يمزج مثلاً ، في قصيدته " مرحى غيلان " (٥٨) بين المسيح وتموز البابلي وبعل الفينيقي ، فيقول :

" بَابَا . . . " كَأَنَّ يَدَ الْمَسِيحِ
فِيهَا ، كَأَنَّ جَمَاجِمَ الْمَوْتَى تُبَرْعِمُ فِي الضَّرِيحِ .
تَمُّوزُ عَادَ بِكُلِّ سُنْبُلَةٍ تُعَابِثُ كُلَّ رِيحِ .
" بَابَا . . . بَابَا . . . "
أَنَا فِي قَرَارِ بُوَيْبَ أَرْقُدُ ، فِي فِرَاشٍ مِنْ رِمَالِهْ ،
مِنْ طِينِهِ الْمُعَطَّرِ ، وَالدَّمُ مِنْ عُرُوقِي فِي زُلَالِهْ
يَنْثَالُ كَيْ يَهِبَ الْحَيَاةَ لِكُلِّ أَعْرَاقِ النَّخِيلِ .
أَنَا بَعْلُ : أَخْطُرُ فِي الْجَلِيلِ . . .
عَلَى الْمِيَاهِ ، أَنِثُّ فِي الْوَرَقَاتِ رُوحِي وَالثِّمَارِ
وَالْمَاءُ يَهْمِسُ بِالْخَرِيرِ ، يَصِلُّ حَوْلِي بِالْمَحَارِ
وَأَنَا بُوَيْبُ أَذُوبُ فِي فَرَحِي وَأَرْقُدُ فِي قَرَارِي (ص ٣٢٥)

وامتدت أسطورة تموز ، في بعض قصائده ، فشملتها منذ مطلعها حتى نهايتها ، وهذا ما نجده مثلاً ، في قصيدة " مدينة بلا مطر " (٥٩) التي تبدأ بصورة عن الجفاف في المدينة — بغداد ، بسبب غياب " تموز " ، ما يؤدّي إلى القلق والبؤس ، ويمتد هذا الجفاف إلى منازل ربة الخصب والخير " عشتار " ، فإذا بها بخيلة تحبس الخير عن أبنائها ، متحجّرة القلب لا تقبل صلواتهم ونذورهم :

وَفِي غُرُفَاتِ عِشْتَارِ
تَظَلُّ مَجَامِرُ الْفَخَّارِ خَاوِيَةً بِلَا نَارِ
وَيَرْتَفِعُ الدُّعَاءُ ، كَأَنَّ كُلَّ حَنَاجِرِ الْقَصَبِ
مِنَ الْمُسْتَنْقَعَاتِ تَصِيحُ :
" لَاهِثَةً مِنَ التَّعَبِ
تَؤُوبُ إِلَهَةُ الدَّمِ ، خُبْزُ بَابِلَ ، شَمْسُ آذَارِ .

وَنَحْنُ نَهِيمُ كَالْغُرَبَاءِ من دَارٍ إلَى دَارٍ
لِنَسْأَلَ عَنْ هَدَايَاهَا .
جِيَاعٌ نَحْنُ . . وَا أَسَفَاهُ ! فَارِغَتَانِ كَفَّاهَا
وَقَاسِيَتَانِ عَيْنَاهَا
وَبَارِدَتَانِ كَالذَّهَبِ . (ص ٤٨٦ — ٤٨٧)

وتتحول عشتار إلى رمز للمدينة الظالمة التي لا تهمّها سعادة أهلها . ويمتـدّ الجفاف على طول القصيدة مرافقاً موت " تموز " الذي يؤكّد موت الأمة الروحـي ؛ فالسحائب ترعد وتبرق لكنها لا تمطر ، وينتظر أهل بابل ـ العراق العام بعد العام وتذبل أغصان الكرمة ويصبح نخيل العراق أنصاباً بعد أن غاب تموز ، ويسير صغار بابل وهم جياع إلى " عشتار " يبحثون عن ثدييها وينشدون :

وَنَبْحَثُ عَنْكِ في الظَّلْمَاءِ ، عَنْ ثَدْيَيْنِ ، عَنْ حَلَمَـهْ
فَيَا مَنْ صَدْرُهَا الأُفُقُ الْكَبِيرُ وَثَدْيُهَا الْغَيْمَـهْ
سَمِعْتِ نَشِيجَنَا . وَرَأَيْتِ كَيْفَ نَمُوتُ . . فَاسْقِينَـا !
نَمُوتُ ، وَأَنْتِ ـ وَا أَسَفَاهُ ـ قَاسِيَةٌ بِلاَ رَحْمَـهْ .
فَيَا آبَاءَنَا ، مَنْ يَفْتَدِينَا ؟ مَنْ سَيُحْيِينَـا ؟
وَمَنْ سَيَمُوتُ : يُولِمُ لَحْمَهُ فِينَا ؟ " (ص ٤٩٠ - ٤٩١)

ويتبيّن لنا ، بعد أن تستجيب عشتار لأدعية الصغار ، أنّ بابل رمز للمدينـة التي أخطأت فتحجّرت ، وأنّها بحاجة إلى أن تُغسل بالفداء والدم ـ الثورة :

لِنَعْلَمَ أَنَّ بَابِلَ سَوْفَ تُغْسَلُ مِنْ خَطَايَاهَـا ! (ص ٤٩١)

وهكذا تمتدّ الأسطورة على القصيدة كاملة .

ويستخدم الأسطورة بشكل غير ظاهر ، وهو مولع بأسطورة الخصب التموزية التـي تكمن بقوة في قصائد " أنشودة المطر " ، وهو يفترضها في شعره ويعدّها " جزءاً أصيلاً من تراثه الفكري والنفسي ولا يجد حاجة لإبرازها بصورة بارزة واضحة ". (٦٠) ويستعير الشاعر في هذا الشكل مضمون الأسطورة للتعبير عن فكرة العلاقة الجدلية بين الموت والحياة ، أو الموت في سبيل حياة فضلى . (٦١) وهذا ما نجده في قصيدة " النهر والموت " . وفيهـا مقطعان .

تبدأ القصيدة بالحنين إلى " بويب " (٦٢) رمز الطفولة والبراءة والجمال والشوق ، حيث يتذكّر الشاعر أصوات قطرات الماء التي تنضحها الجرار :

بُوَيْبُ ...
بُوَيْبُ ...
أَجْرَاسُ بُرْجٍ ضَاعَ فِي قَرَارَةِ الْبَحَرْ .
اَلْمَاءُ فِي الْجِرَارِ ، وَالْغُرُوبُ فِي الشَّجَرْ .
وَتَنْضَحُ الْجِرَارُ أَجْرَاساً مِنَ الْمَطَــــرْ
بَلُّورُهَا يَذُوبُ فِي أَنِينْ
" بُوَيْبُ ... يَابُوَيْبُ ! " ،
فَيَدْلَهِمُّ فِي دَمِي حَنِينْ
إِلَيْكَ يَا بُوَيْبُ ،
يَانَهْرِيَ الْحَزِينَ كَالْمَطَرْ (ص ٤٥٢)

وثمّة إشارة في هذا المقطع تدلّ على أنّ النهر يمثّل إله الخصب تموز الذي تُقدّم إليه النذور :

فِي كُلِّ إِصْبَعٍ ، كَأَنَّنِي أَحْمِلُ النُّــذُورْ
إِلَيْكَ مِنْ قَمْحٍ وَمِنْ زُهُورْ . (ص ٤٥٤)

وتتلاحق في هذا المقطع ألفاظ المطـر والنهر والماء ، وهي تشير إلى الخصـب والحيوية والخير . وينتهي المقطع الأول برغبة الشاعر في أن يموت في هذا النهـــر ، ليكتشف عالم الموت المجهول ، عالم الأمّ التي رحلت منذ أن كان السياب صغيرًا :

وَأَغْتَدِي فِيكَ مَعَ الْجَزْرِ إِلَى الْبَحَــــرْ !
فَالْمَوْتُ عَالَمٌ غَرِيبٌ يَفْتِنُ الصِّغَـــــارْ ،
وَبَابُهُ الْخَفِيُّ كَانَ فِيكَ ، يَابُوَيْبُ . (ص ٤٥٥)

ويصبح الشاعر ، في المقطع الثاني ، أمام بويب جديد ، فبعد عشرين عامًا يقف أمام نهر الزمن . يسمع أجراس موتى وأنّات معذبين ، ويتجاوز ذاته ، فيرغب في أن يموت في قرار الدم ـ الثورة ليحمل العبء مع البشرية ، ففي موته انتصار الحياة :

أَوَدُّ لَوغَرِقْتُ فِي دَمِي إِلَى الْقَــــرَارْ ،
لِأَحْمِلَ الْعِبْءَ مَعَ الْبَشَــــــــرْ
وأَبْعَثَ الْحَيَاةَ . إِنَّ مَوْتِيَ انْتِصَارْ . (ص ٤٥٦)

وترى إحدى ناقداتنا أنّ هذه القصيدة " نموذج للقصيدة ـ الرؤيا "(٦٣)، وأنها توحّد " الأبعاد الذاتية ، والجماعية ، والكونية ، لاتوحيد ذوبان ، بل توحيد تآصر وتفاعل ، وشراكة في المحور . هذا التوحيد يتحقّق عن طريق إبداع الرمز "(٦٤) .

وهكذا نجد أنّ السياب كان يستخدم الأسطورة بأشكال مختلفة . ولكن ما قيمة الأسطورة في شعره ؟

يبدو أنّ قيمة الأسطورة لا تكمن فيها ، وإنما في طريقة استخدامها ، فإذا نجح الشاعر في توحيد تجربته وتمثّلها واستطاع أن يجعل الأسطورة تفصح عما يعتلج في داخله ، ارتفع بها إلى عالم الشعر . أما إذا ظلّت الأسطورة منفصلة عن بناء القصيدة فإنها تشكّل عبئاً وعيّاً معاً . فكيف استخدمها السياب ؟

يعمّم بعضهم فيرى أنّ السياب لم ينجح في استخدام الأسطورة ، وظلّت قصائده صوراً جزئية مستقلة بعضها عن بعض .(٦٥) وفي هذا التعميم أو التغليبشيء من الإجحاف والموقف المسبق من شاعرية بدر .

ويرى بعضهم أنّ السياب استطاع أن يستوعب أساطيره ويتمثّلها في وحدة بنائية متينة .(٦٦) وبخاصة في بعض الأساطير التي تناسب تجربته ،(٦٧) وفي بعض القصائد التي تألّق فيها .(٦٨)

ويبدو لنا أنّ استخدام بدر للأسطورة كان متفاوت النجاح ، فقد جاءت في بعض قصائده حشواً للبرهنة على سعة ثقافته ، وكانت مقصودة لذاتها ، فأخفق في استخدامها . ولكنّ ذلك لا يعني أنه مجرّد مقلّد لـ " إليوت " أو " سيتويل " على الرغم من أنّهما أرشداه إلى الأسطورة ، فهو يختلف عنهما في أسوركتيرة ، فسوداويته ، مثلاً ، نتيجة للحالة " السياسية والاجتماعية في بلده ، وحالة البؤس والفاقة والمرض التي كان يعانيها شخصيّاً ، والتي ظلّت تلاحقه دون انقطاع " ،(٦٩) على حين أنّ سوداوية " إليوت " و " سيتويل " روحية خالصة . وغرض الأسطورة عند الشاعرين الغربيين ديني ، أما غرضها عند السياب فهو فني وواقعي ، " لذلك نرى السياب يردّ النماذج الدينية كالمسيح والعازر ويهوذا ، والنماذج الأسطورية لتموز وعشتار وغيرهما ، إلى حركة التاريخ وديناميته وجدله ، على حين أنّ العكس (كذا) صحيح بالنسبة (كذا) لكل من إليوت وسيتويل " .(٧٠) والموت الحضاري سمة أساسية من سمات شعر " إليوت " على

حين أنّ الموت عند بدر موت فداء وتضحية . " وعمد بدر بازدياد إلى الأساطير للتعبير عنه . ولما لم يكن بمقدوره أن يموت في الواقع مع الذين يكافحون فإنه كان يموت رمزيًّا في قصائد حزينة ذات أطر أسطورية ".(٧١) وأزمة السياب غير أزمة الشاعرين ، وظروفه مختلفة ، وبيئته غير بيئتهما ، بالإضافة إلى أنّه عاش عمرًا قصيرًا وهما قد نعما بحياة مديدة .

نستنتج ، بناء على ما سبق ، أنّ تأثره لاينفي أصالته وإبداعه ، فقد أجاد في استخدام الأساطير التي تلاءمت مع تجربته ، واستطاع أن يجعل الأسطورة الغربية – اليونانية مثلاً – تدلّ على واقع محلّي . ولذلك لابد من الوقوف عند قصيدة تمثل نجاحه في هذه المرحلة . ولتكن " أنشودة المطر " .(٧٢)

يرى أحد الدارسين أنّ هذه القصيدة تدخل عالم الحداثة لأسباب ، أهمها " عناصر الرؤية الشعرية الحديثة " ،(٧٣) وتعدّها إحدى الدارسات " بداية تحوّل في الرؤيا والتعبير في تجربة السياب الشعرية " ،(٧٤) وتظلّ أكثر قصائده " إحكامًا من حيث البناء ، وأجودها من ناحية اكتشاف الرموز ومعالجتها بحيث يؤدّي تفاعلها إلى بناء القصيدة بناء عضويًّا " ،(٧٥) ويعدّها أحدهم " إحدى القصائد الأولى الجديدة في شعرنا العربي . إنها تحاول أن تنطلق من الرمز التموزي ، لتصل إلى بناء القصيدة المركّبة " .(٧٦)

أما المؤثرات فيرى بعضهم أنّ أثر " إليوت " واضح فيها ،(٧٧) ويرى بعضهم أثرًا لـ " سيتويل " .(٧٨)

ولا نشكّ أبدًا في أنّ لهذين الشاعرين ولغيرهما دورًا في تقنية القصيدة السيابية وفي مضمونها ، ولكن ذلك لا يمنعنا من أن نقول : إنّ أثر التجربة السيابية المحلية أوضح وأظهر في هذه القصيدة ، وهي تعبّر بصدق عن تجربة الأمّة العربية في الخمسينات وقد كانت تحلم بالتحوّل الثوري والبعث الحضاري .

وتستخدم القصيدة أسطورة تموز استخدامًا بنائيًّا دون ذكر للأسماء والشخصيات ، وهي تعبّر عن مضمون الموت والانبعاث من الموت تعبيرا عضويًّا كليًّا . أما موضوعاتها فهي أجزاء في بنيتها المتلاحمة .

وتبدأ القصيدة بمخاطبة أنثى غير مسماة وغير محدّدة ، ولكنها تمثل الخصب

والعطاء . إنّها صورة عن " عشتار " ،فعيناها غابتا نخيل العراق وابتسامتها اخضرار الكروم ورقص الأضواء ونبض النجوم :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،
أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا الْقَمَرْ ،
عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسِمَانِ تُورِقُ الْكُرُومْ
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ... كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ
يَرُجُّهُ الْمِجْذَافُ وَهْنًا سَاعَةَ السَّحَرْ
كَأَنَّمَا تَنْبِضُ فِي غَوْرَيْهِمَا ، النُّجُومْ .. (ص ٤٧٤)

وهي صورة عن الحبيبة التي تضمّ في عينيها عناصر الطبيعة المتحوّلة ؛ فالعالم يتحرّك مع تحرّك عينيها ويحيا بابتسامتها . ويتساقط المطر مع ارتفاع الإيقاع في الموجة الأولى :

وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ الْعَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَرْ
أُنْشُودَةُ الْمَطَرْ ..
مَطَرْ ...
مَطَرْ ...
مَطَرْ ... (ص ٤٧٥)

وتتحوّل عشتار ، مع دفق المطر ، إلى الأمّ التي دُفنت منذ كان طفلها صغيرًا . وتصبح الأمّ وجهًا آخر للخصب والعطاء ،ولكنّه الوجه المفقود الذي دُفن في جانب التلّ :

كَأَنَّ طِفْلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أَنْ يَنَامْ :
بِأَنَّ أُمَّهُ ـ الَّتِي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ
فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ فِي السُّؤَالْ
قَالُوا لَهُ : " بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ ... " ـ
لاَبُدَّ أَنْ تَعُودْ
وَإِنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أَنَّهَا هُنَاكْ
فِي جَانِبِ التَّلِّ تَنَامُ نَوْمَةَ اللُّحُودْ
تَسَفُّ مِن تُرَابِهَا وَتَشْرَبُ الْمَطَرْ ؛ (ص ٤٧٥ — ٤٧٦)

وهو متأكّد من بعثها " لا بدّ أن تعود " ، فهي تسفّ التراب وتشرب المطر . وعودة الأمّ بعد موتها شديدة الصلة بعودة " تموز " . وقد استطاع الشاعر ، هنا ، أن يوحّد بين تجربته الخاصة والتجربة العامة : الأم — الوطن .

ويتحوّل صوت المطر الذي كان يبعث الفرح في النفوس ، في الموجة الثانيـــة ، إلى نقيضه ؛ فهو ، هنا ، يبعث الحزن ويذكّر الشاعر بغربته وضياعه في الخليج العربـي بعيداً عن العراق — الأم :

أَتَعْلَمِينَ أَيَّ حُزْنٍ يَبْعَثُ الْمَطَرْ ؟
وَكَيْفَ تَنْشِجُ الْمَزَارِيبُ إِذَا انْهَمَرْ ؟
وَكَيْفَ يَشْعُرُ الْوَحِيدُ فِيهِ بِالضَّيَاعْ ؟ (ص ٤٧٦)

وليس الحزن مجانيّاً أو تقليداً ، وإنما هو نتيجة للدم الذي يُراق دون ذنــب ، أو هو نتيجة لهذا الصوت الذي يكرّر ذاته :

وَمُقْلَتَاكِ بِي تُطِيفَانِ مَعَ الْمَطَــرْ
وَعَبْرَ أَمْوَاجِ الْخَلِيجِ تَمْسَحُ الْبُـرُوقْ
سَوَاحِلَ الْعِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَارْ ،
كَأَنَّهَا تَهُمُّ بِالشُّرُوقْ
فَيَسْحَبُ اللَّيْلُ عَلَيْهَا مِنْ دَمٍ دِثَارْ .
أَصِيحُ بِالْخَلِيجِ : " يَا خَلِيجْ
يَا وَاهِبَ اللُّؤْلُؤِ ، وَالْمَحَارِ ، وَالرَّدَى ! "
فَيَرْجِعُ الصَّدَى
كَأَنَّهُ النَّشِيجْ :
" يَا خَلِيجْ
يَا وَاهِبَ الْمَحَارِ وَالرَّدَى . . " (ص ٤٧٧)

ويستطيع أن يوحّد خيط الرؤيا في القصيدة مع بداية الموجة الثالثة ؛ فالعــراق يخبّئ البروق في السهول والجبال ويخزنها ليوم البعث — الثورة . وهذه الرؤيا ليست تقليداً لأحد ، وإنما هي نتيجة تفاعل مع تجربة خاصة عاشها الشاعر في الغربة ، وتجربة عامة عاشها الشعب العراقي أيام الحكام المستبدين :

أَكَادُ أَسْمَعُ الْعِرَاقَ يَذْخَرُ الرُّعُودْ
وَيَخْزُنُ الْبُرُوقَ فِي السُّهُولِ وَالْجِبَالْ ،
حَتَّى إِذَا مَا فَضَّ عَنْهَا خَتْمَهَا الرِّجَالْ
لَمْ تَتْرُكِ الرِّيَاحُ مِنْ ثَمُودْ
فِي الْوَادِ مِنْ أَثَرْ .
أَكَادُ أَسْمَعُ النَّخِيلَ يَشْرَبُ الْمَطَرْ
وَأَسْمَعُ الْقُرَى تَئِنُّ ، وَالْمُهَاجِرِينْ
يُصَارِعُونَ بِالْمَجَاذِيفِ وَبِالْقُلُوعْ ،
عَوَاصِفَ الْخَلِيجِ ، وَالرُّعُودَ ، مُنْشِدِينْ :
" مَطَرْ . . .
مَطَرْ . . .
مَطَرْ . . . (ص ٤٧٧-٤٧٨)

هذه هي رؤياه مطر الخصب والحياة . ولكنّه سرعان ما يعود إلى المطر الحقيقي الذي يسقط كلّ عام في العراق ، لكن الجوع يرافقه . إنه مطر الخنوع والذلّ والعقم والحزن والجفاف :

وَفِي الْعِرَاقِ جُوعْ
وَيَنْثُرُ الْغِلَالَ فِيهِ مَوْسِمُ الْحَصَادْ
لِتَشْبَعَ الْغِرْبَانُ وَالْجَرَادْ
وَتَطْحَنَ الشَّوَانَ وَالْحَجَرْ
رَحًى تَدُورُ فِي الْحُقُولِ . . . حَوْلَهَا بَشَرْ
مَطَرْ . . .
مَطَرْ . . .
مَطَرْ . . .
وَمُنْذُ أَنْ كُنَّا صِغَارًا ، كَانَتِ السَّمَاءْ
تَغِيمُ فِي الشِّتَاءْ
وَيَهْطِلُ الْمَطَرْ ،
وَكُلَّ عَامٍ — حِينَ يُعْشِبُ الثَّرَى — نَجُوعْ

مَا مَرَّ عَامٌ وَالْعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ .
مَطَرْ . . .
مطر . . .
مَطَرْ . . . (ص ٤٧٨–٤٧٩)

وهكذا يتناوب صراع المطر — رمز الخصب والفداء ، والمطر — رمز العقم والخنوع . وتتحوّل وظيفة المطر من الجوع إلى الخير ؛ ففي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق ، ويأكل الطغاة كلّ شيء ولا يتركون للشعب سوى الجوع . ولا يستجيب الخليج لدعاء الشاعر ؛ فهو لا يقذف بالمطر الحيّ ، وإنما ينثر الزبد والمحار . ولكنّ الشاعر ينتظر المطر الجديد ، مطر الفداء والثورة والحياة . وهذا ما نجده في الموجة الرابعة — الأخيرة :

فِي كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ الْمَطَرْ
حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجِنَّةِ الزَّهَرْ .
وَكُلُّ دَمْعَةٍ مِنَ الْجِيَاعِ وَالْعُرَاةْ
وَكُلُّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ الْعَبِيدْ
فَهْيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيدْ
أَوْ حَلْمَةٌ تورّدَتْ عَلَى فَمِ الْوَلِيدْ
فِي عَالَمِ الْغَدِ الْفَتِيِّ ، وَاهِبِ الْحَيَاةْ . "
وَيَهْطِلُ الْمَطَرْ . (ص ٤٨١)

وهكذا يتغلّب المطر الجديد في صرخة الشاعر الأخيرة " ويهطل المطر " ، ويضيء الأمل جوانب القصيدة ، فتنبعث الحياة ويعشب العراق بالمطر وتبتسم عينا " عشتار " وتورق الكروم .

وتتمتع هذه القصيدة بالوحدة العضوية الكلية ، وهي ذات مستويات متفاعلة متشابكة تعتمد على أربع موجات تتسع شيئاً فشيئاً بحيث يمكننا أن نلحظ بوضوح المستويات التالية :

المستوى الذاتي الجماعي : يتداخل ما هو ذاتي بما هو جماعي في النص ؛ فالحبيبة في مطلع القصيدة هي ذاتها الأرض التي يفيض الخير العام من ابتسامتها . وليس الابتهال الذي يتردّد في تكرار الشاعر لكلمة " مطر " سوى صوت جماعي واحد . وتتحول علاقة الشاعر بأمه إلى علاقة الشعب بأرضه . وتتحد غربة الشاعر في الخليج

ومعاناته بغربة الشعب في أرضه . وخيبة الشاعر في الخليج حين لا يسمع سوى صدى صوته ، ولا يتلقى منه سوى الزبد والمحار الفارغ هي ذاتها خيبة الشعب حين لا يعود عليه المطر الموسمي إلاّ بالجوع والشوّان والحجر يطحنها ليطعم صغاره . والشاعر واحد من هذا الشعب الذي يجوع ولكنّه ينتظر خلاصه .

المستوى الزمني : تجري القصيدة ضمن مستوى تتداخل فيه الأزمنة وتتشابك بوساطة خيوط من التداعيات والذكرى والرؤى والتجارب ؛ فطفولة الشاعر وماضي العراق نراهما في التداعي المستمرّ في القصيدة ؛ ولكنهما متفاعلان مع واقع الشاعر وواقع العراق حين يصوّر لنا حاضرهما . وهذا يؤدّي إلى رؤى الشاعر في مصير العراق ومستقبل الإنسان .

السكون والحركة : وتتضح القصيدة بالحركة بدءاً من العنوان "أنشودة" و "المطر" ونجد في المقطع الأول مستوى حركيّاً مقبولاً (الكروم التي تورق) ، (رقص الأضواء) (نبض النجوم) . وتعتمد الحركة على المتناقضات (جوع — خصب) ، (موت — حياة) (شرّ — خير) ، (ظالم — مظلوم) ، (شتاء — خريف) ، (موت — ميلاد) يقول :

كَالْبَحْرِ سَرَّحَ الْيَدَيْنِ فَوْقَهُ الْمَسَاءْ ،
دِفْءُ الشِّتَاءِ فِيهِ وَارْتِعَاشَةُ الخريفْ ،
وَالْمَوْتُ ، وَالْمِيلَادُ ، وَالظَّلَامُ ، وَالضِّيَاءْ ؛ (ص ٤٧٤ — ٤٧٥)

وتقوى الحركة شيئاً فشيئاً ، بعد أن تنتصر على السكون المتمثّل في موت الأم وخنوع الشعب ، وتصل إلى ذروتها في المقطع الأخير (تفتّح الزهر) ، (ابتسام العالم الجديد) ، (تورّد الحلمة على فم الوليد) ، (الحياة والمطر) . وهكذا تأخذ القصيدة اتجاهاً حركيّاً نحو الحياة — من الموت إلى الميلاد . من الظلام إلى الضياء . من الظلم إلى الحرية .

مستوى الموت والحياة : وهو مستوى الخصب والجفاف المستوى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة في بنائها ؛ فالشاعر يحاول أن يلج عالم الخصب من خلال عالم الموت القادي . وهذا ما تدلّ عليه القصيدة ، ولا سيما لفظة "مطر" التي جاءت مفتاحاً للنص ، وهي تلفّ القصيدة بأسرها وتحتمل النقيضين ، الموت والحياة ؛ فالمطر المألوف لم يلد في العراق سوى الجوع ، ولكن لا بدّ من أن يعشب العراق بمطر جديد ،

وتبسم عينا "عشتار" ، فتورق الكروم وترقص الأضواء وتتورّد الحياة . ولفظة "مطر" التي تتكرّر ثلاث مرات أو مرتين تربط موجات القصيدة وتوحّد مشاهدها التي تتفاعل بين الموت والحياة وهي ليست كلمة عادية " ولكنها "الكلمة" المبدعة المحوّلة . وليس تكرار هذه اللفظة سوى إحدى شعائر الاستسقاء أو طقوسه ".(٧٩) ويتحوّل الموت إلى حياة ويهطل المطر الجديد .

وهكذا يحقّق السياب في هذه المرحلة قصيدة الحداثة ، ويفتتح عهدًا جديدًا للشعر العربي الجديد . ولكنّ مرضه الجسدي يعيده إلى مرحلة الانفعالات السريعة ، ويحوّله من الهمّ الجماعي إلى الهمّ الشخصي الذي يسم مرحلته المأساوية .

<u>المرحلة المأساوية :</u> تشمل بعض قصائد "المعبد الغريق" ودواوينه الثلاثة "منزل الأقنان" و "شناشيل ابنة الجلبي" و "إقبال" . وأهم موضوعاتها :

١ـ الموت الشخصي .

٢ـ الحب الشخصي .

<u>١ـ الموت الشخصي :</u> ساءت صحة بدر بعد أن أُصيب بنوع من الشلل البطيء ، فازداد اهتمامه بالموت وأخذ يشاهد احتضاره بعينيه ، ويشعر بأنياب الموت تُغرس في أحشائه ويعي أنّه يموت شيئًا فشيئًا ؛ فاستحال شعره إلى نوع من المراثي الشخصية ولوّنت قصائده باليأس ، وصارت أقرب إلى الآهات والبوح منها إلى الثقافة والتكلّف ، وتطلّع إلى دائه ، فأصبح الموت الحقيقة الوحيدة التي يراها ، فصوّر ألمه تصويرًا مباشرًا :

وَبَقِيتُ أَدُورْ
حَوْلَ الطَّاحُونَةِ مِنْ أَلَمِي
ثَوْراً مَعْصُوباً ، كَالصَّخْرَةِ ، هَيْهَاتِ تَثُورْ
وَالنَّاسُ تَسِيرُ إِلَى الْقِمَمِ
لَكِنِّي أَعْجَزُ عَنْ سَيْرٍ ـ وَيْلَاهُ ـ عَلَى قَدَمِي
وَسَرِيرِي سِجْنِي ، تَابُوتِي ، مَنْفَايَ إِلَى الْأَلَمِ
وَإِلَى الْعَدَمِ !!(٨٠)

وأخذ يحسّ بدائه ويفقد الأمل في شفائه ، فيرى الموت أمام ناظريه ، ويتألّم من مواساة الآخرين له بقولهم : " مازلت تحيا " أيحيا وهو أشبه بالموتى ؟ :

يَقُولُونَ " مَازِلْتَ تَحْيَا " .. أَيَحْيَا
كسيحٌ إِذَا قَامَ أَعْيَا
بِهِ الدَّاءُ فَالنَّهَارَ ، لَمْ تَخْفِقِ
عَلَى الدَّرْبِ مِنْهُ الخُطَا ؟ يَا أَسَاهْ
وَيَا بُؤْسَ عَيْنَيْهِ مِمَّا يَرَاهْ ؟ (٨١)

وَكَانَ يَحْلُمُ أحياناً بالمعجزة الكبرى ، فيرمي عكازتيه في الماء ويطرق الباب على أهله ، ويصرخ من غبطة تحلّ فيه وفي الأهل والدار ويهرع إلى ولده قائلا :
غَيْلَانُ ، يَاغَيْلَانُ ، عَانِقْ أَبَاكْ ! " (٨٢)

ويعود أحياناً إلى واقعه فيرى في حميد — وهو رجل كسيح من معارف بدر وقد مات بدائه — مأساته الشخصية ، ويطلب إلى زوجه أن تصلّي فلربما أنقذته الصــلاة من هذا الداء الوبيل . ولكنّه ،على الرغم من ذلك ،كان يرى نهايته قريبة :
فَآوَاهِ لَوْ تُوقِدِينَ الشُّمُوعْ
لَدَى مَسْجِدِ القَرْيَةِ المُتْرِبِ
تَمُدُّ مِنَ النُّورِ خَيْطاً تَعَلَّقُ فِيهِ الدُّمُوعْ
وَلَوْ تَضْرَعِينَ ، مَعَ المَغْرِبِ ،
إِلَى اللَّهِ : " يَارَبِّ رِفْقاً بِطِفْلِي الصَّغِيرِ
وَأَبْقِ أَبَاهْ
وَجَنِّبْهُ ، يَارَبِّ ، هَذَا المَصِيرْ ! "
وَلَكِنَّنِي مُتُّ ... وَاحَسْرَتَاهْ ! (٨٣)

وتلازمه صور القبر والتراب والدود والتعفّن والجسد المهترئ وسقر وشياطين النار . (٨٤)
أما صورة أمه الميتة فقد أصبحت أكثر وضوحاً وواقعية واقتراباً منه ، فقد قلّ إيمانه بعودتها وأصبحت جسداً مهترئاً ، وإذا كان بدر هو الذي يسأل عن أمه في المرحلة الأولى ، فقد أخذت أمّه تسأل عنه في هذه المرحلة :

هِيَ رُوحُ أُمِّي هَزَّهَا الحُبُّ العَمِيقْ ،
حُبُّ الأُمُومَةِ فَهْيَ تَبْكِي :
" آهِ يَا وَلَدِي البَعِيدَ عَنِ الدِّيَارْ !
وَيْلَاهُ ! كيف تَعُودُ وَحْدَكَ ، لَا دَلِيلَ وَلَا رَفِيقْ ؟ " (٨٥)

ولما كان يشعر بالبرودة تتغلغل في أطرافه أخذ يتصوّر جسد أمه البارد ، وهي تدعوه إلى أن يحتضنها ، لتدفأ عظامها . وكأنه بات يشعر أنه أصبح من عالم القبور والصقيع :

وَتَدْعُو مِنَ الْقَبْرِ أُمِّي : "بُنَيَّ احْتَضِنِّي فَبَرْدُ الرَّدَى فِي عُرُوقِي
فَدَفِّئْ عِظَامِي بِمَا قَدْ كَسَوْتُ ذِرَاعَيْكَ وَالصَّدْرَ ، وَاحْمِ الْجِرَاحْ
جِرَاحِي بِقَلْبِكَ أَوْ مُقْلَتَيْكَ وَلَا تَحْرِفَنَّ الْخُطَى عَنْ طَرِيقِي" (٨٦)

وهو يلبّي دعوة أمه ، فيلبس ثيابه ويقتحم المقبرة ، فتدعوه إلى أن يأكل من زادها ، خروب المقبرة ، وتطلب إليه أن يخلع أثوابه ويلبس من كفنها الذي لا يبلى لأنّ "عزرائيل" يرفُوهُ دائماً ، وتدعوه إلى أن ينام عندها . (٨٧)

ويصبح الموت الحقيقة الوحيدة ، فهو مصير الكائنات وكل شيء يسير إليه ، ولا حقيقة سواه ، ولذلك يستسلم له دون ضجة ودون آه :

وَلَا شَيْءَ إِلَّا إِلَى الْمَوْتِ يَدْعُو وَيَصْرُخُ ، فِيمَا يَزُولْ ،
خَرِيفٌ ، شِتَاءٌ ، أَصِيلٌ ، أُفُولْ ،
وَبَاقٍ هُوَ اللَّيْلُ بَعْدَ انْطِفَاءِ الْبُرُوقِ
وَبَاقٍ هُوَ الْمَوْتُ ، أَبْقَى وَأَخْلَدُ مِنْ كُلِّ مَا فِي الْحَيَاةْ .
فَيَا قَبْرَهَا افْتَحْ ذِرَاعَيْكَ .
إِنِّي لَآتٍ بِلَا ضَجَّةٍ ، دُونَ آهْ! (٨٨)

وما دام الفناء مصير البشرية وغاية الحياة وكلّ شيء إلى زوال ، فقد أخذ يطلب الموت السريع ، رصاصة الرحمة والخلاص ، ومن غير اللّه قادر على أن يهبه نعمة الموت ؟

مُنْطَرِحاً أَصِيحُ ، أَنْهَشُ الْحِجَارْ :
"أُرِيدُ أَنْ أَمُوتَ يَا إِلَهْ!" (٨٩)

وتتضح رؤيته للموت في آخر أيامه ، فيرى المرض قناعاً للموت الذي يختبئ وراءه ويطلّ من خلال ثقوبه ، لكنّ الشاعر لا يخشاه لأنه مصير البشرية ، وإلّا فأين أبوه وأمّه وجدّه ، ولذلك أخذ يودّع أصحابه وأحباءه مؤكّداً للجميع أنّ الموت مصير الكائنات ، وأنّ الحياة عبث وفراغ كالكتابة على صفحات الماء :

فَأَيْنَ أَبِي وَأُمِّي .. أَيْنَ جَدِّي . أَيْنَ آبَائِي
لَقَدْ كَتَبُوا أَسَامِيهِمْ عَلَى الْمَاءِ
وَلَسْتُ بِرَاغِبٍ حَتَّى بِخَطِّ اسْمِي عَلَى الْمَاءِ
وَدَاعًا يَاصِحَابِي ، يَا أَحِبَّائِي
إِذَا مَا شِئْتُمُو أَنْ تَذْكُرُونِي فَاذْكُرُونِي ذَاتَ قَمْرَاءِ
وَإِلَّا فَهْوَ مَحْضُ اسْمٍ تَبَدَّدَ بَيْنَ أَسْمَاءِ
وَدَاعاً يَا أَحِبَّائِي ...(٩٠)

ويقلّ استخدام الأسطورة في هذه المرحلة ، وتتراجع الأساطير الغربية لتفسح المجال لـ " أيوب "(٩١) المعذب و " السندباد "(٩٢) الذي لا يعود ، وهما أكثر الرموز ملاءمة لوضعه الجديد . وتقمص السياب رمز " أيوب " ليعبّر بوساطته عن ألمه الدفين واستسلامه لمشيئة الإله . يقول في قصيدته " سفر أيوب " :

شُهُورٌ طِوَالٌ وَهَذِي الْجِرَاحْ
تُمَزِّقُ جَنْبَيَّ مِثْلَ الْمُدَى
وَلَا يَهْدَأُ الدَّاءُ عِنْدَ الصَّبَاحْ
وَلَا يَمْسَحُ اللَّيْلُ أَوْجَاعَهُ بِالرَّدَى .
وَلَكِنَّ أَيُّوبَ إِنْ صَاحَ صَاحْ :
" لَكَ الْحَمْدُ ، إِنَّ الرَّزَايَا نَدَى ،
وَإِنَّ الْجِرَاحَ هَدَايَا الْحَبِيبْ
أَضُمُّ إِلَى الصَّدْرِ بَاقَاتِهَا ، هَدَايَاكَ فِي خَافِقِي لَا تَغِيبْ
هداياكَ مقبولة . هاتِهَا ! "(٩٣)

وهكذا يتحد الرمز بالمعاناة اتحاداً وثيقاً ، وينتهي عصر الحشد الأسطوري ، وتتوارى صور تموز وعشتار والمسيح منذ أن افتقد الشاعر الكفاح ليحلّ محلّها رمز أيوب المعذب والسندباد الذي لا يعود .

ومن قصائده ذات البنية العضوية " رحل النهار "(٩٤) ، يستخدم فيها السندباد بديلاً موضوعيًّا من عواطفه وانفعالاته ، ويعبّر بوساطته عن يأسه وخيبته ومأساته . وإذا كان السندباد رمزاً للنجاح في المغامرة ، فإنه ، هنا ، رمز للإخفاق والضياع . وإذا كان يعود

كلّ مرة من رحلته فإنّه هذه المرة لن يعود ، فقد انطفأت ذبالة النهار وعجّ البحر بالعواصف والرعود ". أما السندباد فهو بلا شراع ورحلته في عالم المجهول . إنّه يبحر في عالم الموت ، فلذلك يطلب من حبيبته ألاّ تنتظر عودته ، ويؤكّد عدم جدوى الانتظار :

وَحَلَ النَّهَارْ
هَا إِنَّهُ انْطَفَأَتْ ذُبَالَتُهُ عَلَى أُفُقٍ تَوَهَّجَ دُونَ نَارْ
وَجَلَسْتِ تَنْتَظِرِينَ عَوْدَةَ سِنْدِبَادَ مِنَ السِّفَارْ
وَالْبَحْرُ يَصْرُخُ مِنْ وَرَائِكِ بِالْعَوَاصِفِ وَالرُّعُودْ
هُوَ لَنْ يَعُودْ ،
أَوَمَا عَلِمْتِ بِأَنَّهُ أَسَرَتْهُ آلِهَةُ الْبِحَارْ
فِي قَلْعَةٍ سَوْدَاءَ فِي جُزُرٍ مِنَ الدَّمِ وَالْمَحَارْ
هُوَ لَنْ يَعُودْ ،
رَحَلَ النَّهَارْ
فَلْتَرْحَلِي ، هُوَ لَنْ يَعُودْ ، (ص ٢٢٩)

ويتمتع النص بوحدة عضوية كلية ، فأنغام اليأس تسيطر على القصيدة وتخيّم عليها صور الموت (رحيل النهار — انطفاء الذبالة — تأكيد عدم عودة السندباد ...إلخ) ، ولا تسلم صور الحياة من صبغة اليأس ، فأصابع الموت تصل إلى خصلات شعر المرضة ليلى ورسائل حبّها وقد كان الشاعر يحتفظ بها :

خُصُلَاتُ شَعْرِكِ لَمْ يَصُنْهَا سِنْدِبَادُ مِنَ الدَّمَارْ ،
شَرِبَتْ أُجَاجَ الْمَاءِ حَتَّى شَابَ أَشْقَرُهَا وَغَارْ
وَرَسَائِلُ الْحُبِّ الْكِثَارْ
مُبْتَلَّةٌ بِالْمَاءِ مُنْطَمِسٌ بِهَا أَلَقُ الْوُعُودْ
وَجَلَسْتِ تَنْتَظِرِينَ هَائِمَةَ الْخَوَاطِرِ فِي دُوَارْ :
" سَيَعُودُ . لَا . غَرِقَ السَّفِينُ مِنَ الْمُحِيطِ إِلَى الْقَرَارْ
سَيَعُودُ . لَا . حَجَزَتْهُ صَارِخَةُ الْعَوَاصِفِ فِي إِسَارْ
يَاسِنْدِبَادُ ، أَمَا تَعُودْ ؟

كَانَ الشَّبَابُ يَزُولُ ، تَنْطَفِىءُ الزَّنَابِقُ فِي الْخُدُودْ
فَمَتَى تَعُودْ ؟ (ص ٢٣)

وكلّ ما في القصيدة يؤدّي إلى وحدتها من رمز السندباد إلى الحوار النفسي الجاد كما في المقطع السابق ، إلى التكرار المتمثّل في عبارتين : " رحل النهار — هو لن يعود " .

وهكذا يصبح الموت شخصيًّا في شعره الأخير الذي عبّر بوساطته عن مأساته التي كان يعيها ويراها بعينيه . ويقلّ استخدام الأسطورة ويجيء ما استخدمه منها عفويًّا معبّرًا يحمل إلينا هموم تجربته أكثر ممّا يحمل من هموم فنية .

٢ — الحبّ الشخصي : أخذ المرض يتقدّم شيئًا فشيئًا في أنحاء جسده ، وينتقل الشلل من عضو إلى عضو ، ففقد بدر قدرته الجنسية ، لكن سرعان ماتحوّل العجز إلى شبق رهيب . يقول بلاطه : " ويبدو أنّ شبق بدر كان يزداد قوّة بازدياد عجزه الجنسي الناتج عن فقدان الإحساس بسبب إصابة الجزء الأسفل من النخاع الشوكي " (٩٥). وربما كان ذلك محاولة يائسة لتكذيب الواقع أو لإثبات وجود في عالم بات الشاعر غريبًا عنه ، وهذا ما دعاه إلى أن يلتجىء إلى صور الجنس ، فلربما أوهم نفسه ، على الأقل ، بأنّه مازال يحيا . وتشاء الصدف أن يكثر السياب ، في هذه المرحلة ، من التغزّل بوفيقة ابنة الجلبي التي قد رحلت قبل عشر سنوات ، فتختلط صور الجنس بصور القبور وصور الموت بصور الحياة :

بَيْنَ نَهْدَيْكِ ارْتِعَاشٌ يَاوَفِيقَهْ
فِيهِ بَرْدُ الْمَوْتِ بَاكِ
وَاشْرَأَبَّتْ شَفَتَاكِ
تَهْمِسَانِ الْعِطْرَ فِي لَيْلِ الْحَدِيقَهْ (٩٦)

ويتذكر لميعة الصابئية ، (٩٧) وهالة الراعية ، (٩٨) ويجد في ممرضته ليلى التي التقاها في مشفى في بيروت أمله الجديد ، فيكتب لها أجمل ألحانه الغزلية ، ويعترف لها بإخفاق زواجه ، ويطلب إليها أن تكون حبّه الجديد وألاّ تتخلّى عنه ، ويدّعي أنّه اشتهاها فأخذ يشمّ رداءها . ويتساءل إذا ما كانت تحبّه حقًّا وأنّ الذي في قلبها ليس رثاء أو شفقة :

تَشَهَّيْتُكِ الْبَارِحَهْ
فَقَبَّلْتُ رُدْنَ الرِّدَاءِ : هُنَا سَاعِدَاهَا ،
هُنَا إِبْطُهَا ، يَاالْكَهْفُ الْخَيَالْ

وَمَوْفأُ ثَغْرِي إِذا جَرَفَتْهُ رِياحُ ابْتِهالْ
وَدَحْرَجَهُ مَدُّ شَوْقٍ مُلِحٍّ ،وَقَدْ حارَ فِيهِ السُّؤالْ :
" تُحِبِّينَنِي أَنْتِ ؟ هَلْ تَخْجَلِينْ ؟
أَمِ اسْتَنْزَفَتْ شَوْقَكِ الْكِبْرِياءْ
فَلَمْ يَبْقَ إِلاَّ ابْتِسامُ الرِّثاءْ ؟
أَتَرْثِينَ لِي أَمْ تُرى تُشْفِقِينْ
عَلَى قَلْبِكِ انْهَدَّ تَحْتَ الصَّلِيبِ الْمُعَلَّقِ فِي صَخْرَةِ الْكِبْرِياءْ ؟ ". (٩٩)

ويتعلق بعد ذلك ،في باريس ،بالكاتبة " لوك نوران " ،وقد كانت تترجم شعره فيرى فيها حبه المثالي لوفيقة ،(١٠٠) ويعترف لها بأنه أحب سبع فتيات قبلها ولكنهن ما أحببنه :

وَما مِنْ عادَتِي نُكْرانُ ماضِيَّ الذِي كانا ،
وَلَكِنْ . . كُلُّ مَنْ أَحْبَبْتُ قَبْلَكِ ما أَحَبُّونِي
وَلا عَطَفُوا عَلَيَّ ، عَشِقْتُ سَبْعاً كُنَّ أَحْياناً
تَرِفُّ شُعُورُهُنَّ عَلَيَّ ،تَحْمِلُنِي إِلَى الصِّينِ
سَفائِنُ مِنْ عُطُورِ نُهُودِهِنَّ ،أَغُوصُ فِي بَحْرٍ مِنَ الأَوْهامِ وَالْوَجْدِ
فَأَلْتَقِطُ الْمَحارَ أَظُنُّ فِيهِ الدُّرَّ ، ثُمَّ تُظِلُّنِي وَحْدِي
جَدائِلُ نَخْلَةٍ فَرْعاءْ
فَأَبْحَثُ بَيْنَ أَكْوامِ الْمَحارِ ،لَعَلَّ لُؤْلُؤَةً سَتَبْزُغُ مِنْهُ كَالنَّجْمَةْ ،
وَإِنْ تَدْمَى يَدايَ وَتُنْزَعُ الأَظْفارُ عَنْها ،لا يُنِزُّهُناكَ غَيْرُ الْماءْ
وَغَيْرُ الطِّينِ مِنْ صَدَفِ الْمَحارِ ،فَتَقْطُرُ الْبَسْمَةْ
عَلَى ثَغْرِي دُمُوعاً مِنْ قَرارِ الْقَلْبِ تَنْبَثِقُ ،
لِأَنَّ جَمِيعَ مَنْ أَحْبَبْتُ قَبْلَكِ ما أَحَبُّونِي . (١٠١)

ويلحّ عليها في أن تحبّه ،وأن تشفق عليه ،ولكنه الإشفاق المرصّع بالجنس ،وليس غزله المادي أكثر من قناع يخفي تحته نفساً تتعذّب في تعلّقها بالحياة . ويظل غزله ماديًّا حتى مع زوجه "إقبال" ،وها هو ذا في "لندن" ، بعد أن فقد الأمل من شفائه ومن البحث عن حبيبة جديدة ، ،لا يجد ملجأ سوى زوجه يحنّ إليها حنيناً جسديًّا خالصاً :

وَغَداً سَأُلْقَاهَا ،
سَأَشُدُّهَا شَدّاً فَتَهْمِسُ بِي
" رُحْمَاكَ " ثُمَّ تَقُولُ عَيْنَاهَا :
" مَزِّقْ نُهُودِيَ ، ضُمَّ — أَوَّاهَا —
رِدْفِيَّ . . وَاطْوِ بِرَعْشَةِ اللَّهَبِ
ظَهْرِي ، كَأَنَّ جَزِيرَةَ الْعَرَبِ
تَسْرِي عَلَيْهِ بِطِيبِ رَيَّاهَا " . (١٠٢)

وليس هذا الشبق والتصوير الحسي " رحماك — مزق نهودي — ضم ردفي " سوى ألفاظ لا تشير إلا إلى عجزه . إنها أقنعة يحاول السياب أن يخفي وراءها عذابه النفسي وتجربته المأساوية وتعلّقه بالحياة .

وتتسم معظم قصائد هذه المرحلة بالمباشرة في التعبير والابتعاد عن الأسطورة واختيار الألفاظ التي لا تحتاج إلى كدّ الذهن ، كما تتسم بغزارة الإنتاج ، فقد كان يكتب قصيدة كل يوم تقريباً ،(١٠٣) بل إنه كان ينتج أكثر من ذلك أحياناً " ،(١٠٤) ولكن معظم قصائده هذه تتسم بضعف البناء ، وتحتاج إلى التنقيح والتركيز ، فقد عاد إلى الانفعالات والتداعي الحرّ ولم يترك له المرض فرصة للعودة إلى هذه القصائد ، وانحدر مستواه التعبيري وأصبح شعره شبيهاً بمذكّرة يومية " يسجّل فيها عواطفه وأفكاره . وانحدرت جودته أحياناً إلى مستوى التعبير النثري ". (١٠٥)

وشعره هذا ، على الرغم من تجربته الحادة ، لا جديد فيه ولا يرتقي إلى مستوى شعره في المرحلة الوسطى . ولكن يظلّ السياب ، على الرغم من كلّ ذلك ، " أكبر شاعر عربي معاصر "(١٠٦) انتقل بالشعر العربي من مرحلة الرومانتيكية إلى مرحلة الحداثة ، وواكب " الأمّة والعالم والعصر " ،(١٠٧) وهو " واحد من أعظم شعراء العرب في العصر الحديث " ،(١٠٨) و " من أبرز رواد الحركة الشعرية المعاصرة بوجهها الثوري " . (١٠٩)

ونستنتج ، من خلال دراستنا لشعر السياب ، ما يلي :

١ — كان ، في المرحلة الأولى ، أحد الرواد الذين حطّموا وحدة البيت والتفتوا إلى وحدة القصيدة من خلال تفاعل الشكل الجديد بالمضمون الجديد . وكان ، في قصصه الشعرية ، رائداً في استخدام البديل الموضوعي ليعبّر ، من خلاله ،

عن انفعالاته وعواطفه . وتحتاج بعض قصائده هذه إلى التكثيف .

٢— واستفاد ،في المرحلة الثانية ،من تقنية القصيدة الأوروبية ، فأدخل الأسطورة إلى القصيدة العربية ،وفتح بذلك عهد الحداثة ،وأنقذ القصيدة من الخطابة والنثر والتقرير . واستطاع ،في بعض قصائده التي ينتصر فيها للحياة على الموت والخير على الشرّ والمطر على الجفاف ،أن يحقّق الوحدة العضوية في مفهومها الكلّيّ .

٣— وقلّ استخدامه للرمز في المرحلة الأخيرة وعادت قصيدته إلى الانسيابية التي عرفناها في المرحلة الأولى ،وكان لمرضه دور كبير في انتصار الموت على الحياة والجفاف على المطر واليأس على التفاؤل وانحدار مستوى التعبير في قصائده الأخيرة .

ولا بدّ من القول : إن السياب استفاد بذكاء من تقنية القصيدة الأوروبية ، واستطاع أن يحافظ على أصالته ويشقّ طريقاً جديداً أمام القصيدة المعاصرة ،ويحقّق الوحدة الكلية في بعض قصائده ويترك للشعراء المعاصرين متابعة ما بدأ به ،ومن أبرز من سار على طريقته الشاعر خليل حاوي .

ب — الوحدة العضوية الكلية في قصيدة خليل حاوي[(١١٠)] :

لخليل نظرته إلى طبيعة الشعر ،وهي تتلخص ببعض المفهومات ، أهمها أنه اهتم بالموسيقى في شعره ، وحافظ على الوزن والقافية في ديوانه ،وكان يصرّح بأن للإيقاع أهمية كبيرة في وحدة القصيدة وضبط أجزائها ؛ فالوزن " عامل تكثيف في القصيدة وهو الذي يمنعها من أن تنساح وتتشتّت "[(١١١)] ، والشعر " تفجّر تلقائي من الداخل يعصمه إيقاع يضبط التشتّت والانفراط "[(١١٢)] . ويمثّل الإيقاع ،عنده ،الوعي . ووظيفته ضبط الانفعالات وكبح جماحها . ولا يكون الإيقاع ، بناء على ذلك ،غرضاً في ذاته ، وإنما ينحصر غرضه في ضبط القصيدة .

وأدّى اهتمامه بالإيقاع الذي يضبط تموّجات القصيدة ويقيها من التشتّت إلى القول بأن الفن نظام ،فالشعر ،عنده ، بناء غير فوضوي ، وهو يرفض الفوضى ؛ ففيها " ينتفي الفن "[(١١٣)] ، وفي الفوضى ينعدم الفن إطلاقاً . في التعبير الفوضوي عن الفن ينعدم الفن "[(١١٤)] .

وأدّى اهتمامه بنظام القصيدة إلى أن يقول بتنقيحها وتغليب الصنعة على طابعها فقد كانت قصيدة " نهر الرماد " مؤلفة من ثلاثة عشر مقطعاً ،ولكنه أضاف ،في طبعة لاحقة ،إليها مقطعين وأعاد النظر في بعض مقاطعها عام ١٩٦١م.(١١٥) ولكنّ ذلك لا يعني أنّ الشاعر قد أهمل التجربة الشعرية ، فالشكل عنده يتطوّر بناء على تطور المضمون ، والتجربة أساس الشعر ،وهي التي توحّد القصيدة ،فهو يقول : " كلما كانت النار قوية تلاشى الحشو . فالنار التي تحرق الشاعر تحرق التوافه . . الحدس المتوهّج ينصبّ على المادة التي يعبّر عنها فيحرق كل ما فيها من زوائد وتوافه " .(١١٦)

وهو يدعو إلى أن تكون الرموز محلّية ليتسنى للمتلقي المشاركة في تذوّق الشعر ، فهو يقول : " بعض الشعراء يخطىء حينما يحاول أحدهم أن يجسّد رؤياه فيما يمكن أن يعدّ الصورة البنائية للقصيدة التي تكون أساس التكامل العضوي فيها ، كأن يأخذ الرمز أحياناً من حضارة غربية . يتحدث مثلاً عن بطل من أساطير اليونان التي لا يعرفها القارىء العربي . والشرط الأساسي للإيصال هنا أن تكون الأسطورة التي تدخل الشعر شعبية عامة يشير إليها الشاعر دون سرد أو تقرير ، بل يومىء إلى رؤوس الأحداث دون أن يقرّر أو يسرد " .(١١٧)

ويشترط في استخدام الأسطورة شرطين ،أولهما أن تستخدم بشكل إيحائي بعيد عن السرد والتقرير والتفصيل ،فهو يقول : " أحاول في شعري أن أحوّل الأسطورة أو الحكاية الشعبية إلى رمز أساسي أو صورة بنائية تحسّها في نظام القصيدة ووحدتها دون أن تظهر فيها على سبيل السرد أو على سبيل التقرير والتجريد . فالرمز يسعف على (كذا) تحقيق الوحدة العضوية في الشعر وشحنه بالمضاعفات الشعورية والحقائق على مستويات مختلفة . . . ويجب التنبه إلى أنّ الرمز ليس أداة مصطنعة تصدر عن قصد وفعل إرادي بل وليد رؤيا تستكنه أسرار الوجود ، وحدس يصهر الذات بالموضوع فيكون الأداة الطبيعية للإدراك وللتعبير عن التجارب الكلية ،الذاتية — الموضوعية " .(١١٨) وثانيهما أن تتلاءم مع تجربة الشاعر وتعبّر عن رؤاه ،وألاّ تجرّ قسراً إلى الشعر ، فتكون غريبة على القصيدة أشبه بالزخرف والترصيع البديعي ،وأن يكون الشاعر ذا رؤيا تصهر كلّ ما يتغلغل في جسد القصيدة. يقول خليل : " والشاعر العربي يجب أن يكون واعياً وعياً ثقافياً عميقاً لكلّ الحضارات في العالم قبل أن ينقل شيئاً من هذه الحضارات وإلاّ جاء

شعره مزيفاً ، فلا يأخذ من حضارة ما ، ما هو خارجي فقط ، ينبغي إذن أن يكون الشاعر مستنداً إلى قاعدتين هامتين : الرؤية الشعرية ثم الثقافة النافذة ، فالرؤية الشعرية هي التي تصهر هذه الثقافة في الذات ، فإذا كانت ثقافة الشاعر ضحلة جاء نقله خارجياً ". (١١٩)

وهكذا تكون الأسطورة جزءاً في بنية القصيدة تهبها الإيحاء والحيوية وتبعدها عن النثر والتقرير والمباشرة .

وهو لا يلجأ إلى تبسيط القصيدة حين يشترط الأساطير المحلية ، فهو يرى أن الشعر الذي يخاطب أحاسيس الجماهير مخاطبة سطحي ، يقضي على طبيعته . والغموض ظاهرة صحية تتجه بالقصيدة نحو العمق وترتبط بتحولها عن تقرير الأفكار إلى التعبير بالصور . وهو يقول : " إن الشعر الحديث ينشد العمق . إنه لا يرضى بالعرضي والتافه وهو اليوم ليس أغاني ذاتية فقط ، إنه أكثر من ذلك . الغموض ملازم لكلّ شعر أصيل ، لأنه مصاحب للإيحاء دائماً ". (١٢٠)

وهو يرى أنّ على القصيدة أن تتسم بالوحدة العضوية الكلية ، فيلتحم الرمز بالصورة والإيقاع الموحي و " من هذه العناصر الثلاثة تتولّد القصيدة ". (١٢١) ويتشابك الوعي باللاوعي ، ولا غنى لأحدهما عن الآخر ؛ فاللاوعي يهب القصيدة الإشراقات والصور الجديدة ، أما الوعي فإنه يشذّبها ويحفظها من التجزئة والانقسام ، ولذلك يعارض خليل الشعراء السرياليين الذين لا يرون للوعي أهمية كبيرة في بنية القصيدة ، " لأنّ اللاوعي بذاته إذا ما ثار فإنه يجيء بإشراقات متباعدة فوضوية لا يمكن أن تولد قصيدة تتصف بالوحدة العضوية النامية المتكاملة والوعي مستقلّ بذاته يأتي بأفكار مجرّدة لا قيمة لها ، إذن القصيدة الصالحة هي التي تعبّر عن اتحاد الوعي واللاوعي وعن الفعل الخلاق الذي يصدر عن هذا الاتحاد ". (١٢٢)

وأهم ما يشترطه حاوي في الشاعر القدرة على صهر ما يستفيده من نتاج الآخرين ووسمه بسمته الشخصية . يقول : " يجب أن يتصف الشاعر بالقدرة الهائلة على صهر كلّ ما يستمده من نتاج الآخرين وطبعه وإذابته في شخصيته ونظرته الخاصة إلى الوجود وطريقته الخاصة في التعبير . أضف إلى ذلك أنّ الصهر شرط حتمي لتحقيق الوحدة العضوية والتطور العضوي في كلّ قصيدة من قصائد الشاعر وفي نتاجه بأكمله ". (١٢٣)

وهكذا استطاع خليل أن يحافظ ،في نقده ،على كنه القصيدة ويعي أبعادها ، وينظم انفعالاتها ،ويهتم ببنائها ،ويدرك أهمية الاستفادة من الأسطورة ،واستطاع ، قبل كل ذلك ، أن يحافظ على موقفه من القصيدة ومن وحدتها .

هذا هو خليل حاوي الناقد والمنظّر ، فهل استطاع حاوي الشاعر أن يكون ، في قصائده ،نموذجاً لذاته الناقدة ؟

خليل حاوي الشاعر :

عالج مجموع شعره الهمّ الحضاري العربي ،وهو شمولي النظرة عميق التجربة بعيد الرؤيا ، ولذلك يعدّه أحدهم " بداية عهد ، وفصلاً يضاف إلى فصول النهضة الشعرية في لبنان " .(١٢٤) وقد استفاد من التراث الإنساني ولا سيما الفلسفة والتاريخ والآداب والتراث العربي والتوراة والإنجيل والقرآن الكريم . ويرى كمال الدين أنه كان "ابناً باراً لإليوت" .(١٢٥)

وكان خليل ،مع ذلك ،أكثر الشعراء العرب المعاصرين التصاقاً بحاضرهم ، يعاني التجربة معاناة كلية ويرسم أبعادها من خلال مضمونات " مصيرية إنسانية تنسل خيوط المخزون التاريخي ، تسكبها في نول الحاضر ، ثم تضمّها بجناحيها لتنسج منها رؤيا كونية من خلال الإنسان العربي " .(١٢٦) وليست تجربته همًّا ثقافيًّا ،وإنما هي منبثقة عن الواقع ، ملتحمة برؤى الشاعر ، " فهو كبير الرؤيويين في شعرنا المعاصر " .(١٢٧)

ويعيد أحد النقاد غموض شعره إلى الدهشة الغريبة التي تطالعنا فيه ، فيقول : " غموض شعر خليل حاوي راجع إلى أنه لا يستطيع أن ينظر إلى الأشياء إلاّ بدهشة . لأنه كشاعر (كذا) لا يستطيع إلاّ أن يفترض نفسه أنه يراها للمرة الأولى " .(١٢٨)

ويعدّ خليل حاوي من شعراء القصائد الطويلة ،ويمثل كل ديوان من دواوينه موقفاً حضاريًّا متكاملاً . وكلّ ديوان قصيدة طويلة وعمارة فنية كبرى ذات تجربة متصلة ورؤيا مستمرة نامية ، وليست تجميعاً لقصائد قصيرة قيلت في موضوع واحد أو زمان واحد ، ف " نهر الرماد" قصيدة تتألف من خمسة عشر مقطعاً ،و " الناي والريح " قصيدة من أربعة أجزاء ، و " بيادر الجوع " عمارة فنية من ثلاث طبقات . ولذلك نرى أنه من المستحسن أن ننظر في كلّ عمل على حدة لنصل إلى نتيجة عامة .

خليل حاوي في "نهر الرماد": ترى إحدى دارسات هذه القصيدة أنّ الحاوي "رائد الثورة الشعرية في الأدب" في لبنان (١٢٩). ويعالج الديوان ــ القصيدة موضوع الفراغ الحضاري وكيفية اجتياز "نهر الرماد"، رمز العقم إلى شواطئ الخصب والبحث عن الذات، وهو يعبّر عن تجربة واحدة، "وهذه هي المرة الأولى في تاريخ الشعر العربي، التي نستطيع فيها أن نتحدّث عن تجربة شعرية موحّدة" (١٣٠). وليست هذه المقاطع "سوى تنويعات على الموضوع الواحد" (١٣١)، أو "طائفة من التجارب الوجودية" (١٣٢)، أما تراوح المقاطع بين اليأس من تحقيق الذات والإيمان بروعة النضال فيردّه الدارس "إلى أن هذه القصائد تعبّر عن التجارب التي مرّ بها الشاعر في طورين مختلفين من حياته الفكرية والروحية" (١٣٣).

وتتألف القصيدة من خمسة عشر مقطعًا. يسأم البحّار، في المقطع الأول "البحار والدرويش"، من حياة البحر والمغامرة، فترميه الريح إلى بلاد الشرق، ويتوق، هناك إلى حياة درويش في حلقات الذكر سها عن الزمان فرثّ جلده العتيق. ولكن لقاء البحار بالدرويش يخلق الأزمة الحضارية في نفس الأول، فيقع فريسة لصراع حاد بين المادة والروح والطموح والقناعة، ولا يجد حلًّا غير الاستسلام لليأس، وينتهي المقطع في فراغ حضاري؛ فخلاص البحار لا تحقّقه مغامرات الغرب ولا صلوات الشرق الكسول:

آهِ كَمْ أُحْرِقْتُ فِي الطِّينِ الْمُحَمَّى
آهِ كَمْ مُتُّ مَعَ الطِّينِ الْمَوَاتْ
لَنْ تُغَاوِينِي الْمَوَانِي النَّائِيَاتْ،
خَلِّنِي لِلْبَحْرِ، لِلرِّيحِ، لِمَوْتٍ
يَنْشُرُ الأَكْفَانَ زُرْقًا لِلْغَرِيقْ،
مُبْحِرٌ مَاتَتْ بِعَيْنَيْهِ مَنَارَاتُ الطَّرِيقْ
مَاتَ ذَاكَ الضَّوْءُ فِي عَيْنَيْهِ مَاتْ
لَا الْبُطُولَاتُ تُنَجِّيهِ، وَلَا ذُلُّ الصَّلَاةْ. (١٣٤)

ويمتدّ هذا اليأس إلى المقطع الثاني، فيعيش الشاعر السأم والضياع في "ليالي بيروت" ــ رمز المدينة والحضارة، وتصبح بيروت حانة مسحورة بالغوايات، فتستعبد الريفي ــ البحار الذي يعيش اليأس والهزيمة.

ويقع الشاعر في المقطع الثالث "دعوى قديمة"، فريسة للصراع الداخلي بين تعلّقه بـ"نينا" فتاة الحانة وبين أمّه الرحيمة، بين حياة الصخب في المدينة وحياة

القرية الوادعة .

ويدرك ،في المقطع الرابع ،" نعش السكارى " ، أنّ هذه المرأة المتردية في مهاوي الرذيلة ليست أحسن حالاً منه ،فهي ضحية مثله تعيش صراعاً نفسيّاً بين آثام الحاضر وبراءة الماضي ،وتحنّ إلى طهارتها المفقودة وتتشوّق إلى حبيب مخلص . أما مصيرهما فواحد ؛ فهو يعيش الغربة والضياع في المدينة . أما هي فسترميها الحانات إلى الشوارع بعد أن تستهلكها .

ويصوّر ،في المقطع الخامس– " جحيم بارد " ، مأساتها ،فقد أصبحت نزيلة الشوارع ،تطوف على الحانات ،تتصدّى لذئاب الدرب وطلاّب اللذة ، تبحث عن القوت والمأوى ، فتعيش بعض الوقت مع أحد السكارى في بيت شبيه بالقبور وفي جحيم بارد .

ويصوّر ،في المقطع السادس" بلا عنوان " مأساة امرأة في فراقها لعشيقها الشاب وهي تعيش حياة الغربة .

وترحل في " الجروح السود " – المقطع السابع ،ويعيش العاشق حياة الوحدة واليأس والألم .

ويتوق العاشق في " في جوف الحوت " المقطع الثامن ، إلى عالم الموت على الرغم من أنّه ميت بين الأحياء ،فهو ذليل لاغد له ولا حاضر :

كُلُّ مَا أَذْكُرُهُ أَنِّي أَسِيرْ ،
عُمْرُهُ مَا كَانَ عُمْرا ،
كَانَ كَهْفًا فِي زَوَايَاهُ
تَدُبُّ الْعَنْكَبُوتْ
وَالْخَفَافِيشُ تَطِيرْ
فِي أَسَى الصَّمْتِ الْمَرِيرْ
وَأَنَا فِي الْكَهْفِ مَحْمُومٌ ضَرِيرْ
يَتَمَطَّى الْمَوْتُ فِي أَعْضَائِهِ ،
عُضْواً فَعُضْواً ،وَيَمُوتْ
كُلُّ مَا أَعْرِفُهُ أَنِّي أَمُوتْ
مُضْغَةً تَائِهَةً فِي جَوْفِ حُوتْ. (١٣٥)

ويعيش " السجين " في المقطع التاسع صراعاً عنيفاً بين الحرية التي تغريه بضحكات الصغار وبقايا الخصب وماضيه الذي صار غريباً عنه ، وبين واقعه العدمي حيث الزمان ميت لا طعم له ولا انتظار فيه والثواني صدئة والجسد رمة وأشلاء لا يحركها صوت المغني ولا الحياة خارج السجن ولا العفو اللعين . ويستسلم لليأس فيخاطب البواب بقوله :

رُدَّ بَابَ السِّجْنِ فِي وَجْهِ النَّهَارْ
كَانَ قَبْلَ الْيَوْمِ
يُغْرِي الْعَفْوُ أَوْ يُغْرِي الْفِرَارْ (١٣٦)

وينتصر الموت على الحياة واليأس على الرجاء في " سدوم " ـ المقطع العاشر ، ويتنبأ بموت حضاري ، فالسحب رمز الخصب والعطاء تتحول إلى غضب وموت :

وَدَوَتْ جَلْجَلَةُ الرَّعْدِ
فَشَقَّتْ سُحُباً حَمْرَاءَ حَرَّى
أَمْطَرَتْ جَمْراً وَكِبْرِيتاً وَمِلْحاً وَسُمُومْ
وَجَرَى السَّيْلُ بَرَاكِينَ الْجَحِيمْ
أَحْرَقَ الْقَرْيَةَ ، عَرَّاهَا ،
طَوَى الْقَتْلَى وَمَرَّا (١٣٧)

ويتألف المقطع الحادي عشر " بعد الجليد " من جزأين : " ١ ـ عصر الجليد " يصور فيه الشاعر ما حل بالأرض من جدب وجفاف وخراب بعد الجليد ، وكيف تغلغل الموت إلى العظام والشمس وصرير الأبواب وبقية الأشياء ، ويقدم صلاة إلى الإله تموز لعله ينقذ الأرض مما حل بها . ويمثل الجزء الثاني " ٢ ـ بعد الجليد " بقية حياة في الجذور تأبى أن تموت ، ولكنها تحتاج إلى غلبة الحياة على الموت والخصب على العقم أو البعث بعد الموت . وينتهي المقطع بالصلاة إلى إله الخصب :

يَا إِلَهَ الْخِصْبِ ، يَاتَمُّوزُ ، يَاشَمْسَ الْحَصِيدْ
بَارِكِ الْأَرْضَ الَّتِي تُعْطِي رِجَالاً
أَقْوِيَاءَ الصُّلْبِ نَسْلاً لَا يَبِيدْ
يَرِثُونَ الْأَرْضَ لِلدَّهْرِ الْأَبِيدْ ،
بَارِكِ النَّسْلَ الْعَتِيدْ

بَارِكِ النَّسْلَ الْعَتِيدْ
بَارِكِ النَّسْلَ الْعَتِيدْ
يَا إِلَهَ الْخِصْبِ ، يَاتَمُّوزُ ، يَا شَمْسَ الْحَصِيدْ (١٣٨)

ويعاني ، في " حب وجلجلة " المقطع الثاني عشر ، الغربة والنفي ، فهو غريب عن الخصب طبيعته الأولى ، وهو يتوق إلى أن تدبّ الحياة في عروق الأرض :

بِي حَنِينٌ مُوجِعٌ ، نَارٌ تُدَوِّي
فِي جَلِيدِ الْقَبْرِ ، فِي الْعِرْقِ الْمَوَاتْ ،
بِي حَنِينٌ لِعَبِيرِ الأَرْضِ ،
لِلْعُصْفُورِ عِنْدَ الصُّبْحِ ، لِلنَّبْعِ الْمُغَنِّي
لِشَبَابٍ وَصَبَايَا (١٣٩)

وليست الحضارة الأوروبية ما تاق إليه في المقطع السابق ، فقد انقلبت كهوف " لندن " إلى مواخير تضجّ بأجسام تتلوّى بالشهوات في ليلة الميلاد . ولن يجد المجوس طفل بيت لحم في أقبية أوروبة التي يسجد فيها الناس للعري والنزوات . ويعود من " المجوس في أوروبا " المقطع الثالث عشر إلى " عودة إلى سدوم " المقطع الرابع عشر خائباً مما رآه هناك ، يجوس بين أنقاض سدوم (١٤٠) بشجاعة وثقة ورجاء ، يتطلّع إلى أن تُفجّر الدماء في عروق الأرض الموات ، وأن تعاد الحياة إلى أرض الحضارة .

ويؤكّد إيمانه في المقطع الأخير " الجسر " ببعث الحضارة في بلاده — الأرض الموات ، ولكنّ ذلك يحتاج إلى الفداء والتضحية :

أَيْنَ مَنْ يُفْنِي وَيُحْيِي وَيُعِيدْ
يَتَوَلَّى خَلْقَ فَرْخِ النَّسْرِ
مِنْ نَسْلِ الْعَبِيدْ (١٤١)

وهو يؤمن بقيام شرق جديد يحلّ محلّ الشرق القديم موطن اليأس والجفاف . وعليه أن يكون فدية أو جسراً يعبر عليه الأطفال إلى المستقبل ، إلى الشرق الجديد :

يَعْبُرُونَ الْجِسْرَ فِي الصُّبْحِ خِفَافاً
أَضْلُعِي امْتَدَّتْ لَهُمْ جِسْراً وَطِيدْ
مِنْ كُهُوفِ الشَّرْقِ ، مِنْ مُسْتَنْقَعِ الشَّرْقِ

إِلَى الشَّرْقِ الْجَدِيدْ . (١٤٢)

وينتهي نهر الرماد باستعادة الشاعر ما قد فقده من الإيمان بانتصار الخصب على الجفاف في الأرض الموات .

وليس " نهر الرماد " سوى قصيدة واحدة ذات تجربة حضارية ورؤيا شفّافة ووحدة عضوية كلية ، وهي تمتدّ على خمسة عشر مقطعاً تتعانق وتتفاعل ضمن مستويات ،أهمها :

آ- الحركة والسكون : تمثّل شخصية البحار أحد مفاتيح القصيدة ، فهي رمز للرفض والحركة والبحث الدؤوب ، وهي بديل للشاعر الذي يرفض مفهوم الحضارة الأوروبية الحديثة ويراها مشوّهة ناقصة ويبحث عن بديل لها في الشرق . ولكنه ، حين يقابل الدرويش ، يصاب بخيبة أمل فيرفض ما هو قائم في الشرق من موت حضاري وسكون . والدرويش بديل من التخلّف والكسل والقناعة والموت الحضاري ؛ فالزمن واقف حوله وهو غائب عن الحسّ لا يشعر بوجود الأشياء :

شَرَّشَتْ رِجْلاَهُ فِي الْوَحْلِ وَبَاتْ
سَاكِناً ، يَمْتَصُّ مَا تَنْضَحُهُ الأَرْضُ الْمَوَاتْ ،
فِي مَطَاوِي جِلْدِهِ يَنْمُو طُفَيْلِيُّ النَّبَاتْ :
طُحْلُبٌ شَاخَ عَلَى الدَّهْرِ وَلَبْلاَبٌ صَفِيقْ .
غَائِبٌ عَنْ حِسِّهِ لَنْ يَسْتَفِيقَ (١٤٣)

ويلاحظ استخدامه فعل " شرّش " من العامية ،وهذا من تأثير " إليوت " في الشاعر .

ويغذّي الصراع بين الحركة والسكون الثنائية التي يعيشها الدرويش ؛ فهو ، على الرغم من أنه مصاب بالموت الكلي ،يدّعي أنه يحيا حضارة عريقة ويتباهى بأمجاد أجداده ، فيقعد عن البحث الدؤوب ويعتقد أنّ الدروب تنتهي عند بابه ،وهو اعتقاد سطحي لا يقنع سوى صاحبه :

— قَابِعٌ فِي قَطْرَجِي مِنْ أَلْفِ أَلْفِ
قَابِعٌ فِي ضِفَّةِ " الْكَنْجِ " الْعَرِيقْ
طُرُقَاتُ الأَرْضِ مَهْمَا تَتَنَاءَى
عِنْدَ بَابِي تَنْتَهِي كُلُّ طَرِيقْ ،

وَبِكُوخِي يَسْتَرِيحُ التَّوْأَمَانِ :
أَللّٰهُ ، والدَّهْرُ السَّحِيقُ . (١٤٤)

وتمتدّ شخصيتا البحار والدرويش على قصيدة " نهر الرماد " ، فنراهما ، دون تسمية ، في مستويات البراءة والزيف والخصب والجفاف . نرى البحار ، مثلاً ، في " المجوس في أوروبا " يرفض حضارتها ويتوق إلى بعث حقيقي يختلف عن بعثها المادي المزيف ، ونراه في شخصية المرأة التي تعاني من بحثها عن حبيب حقيقي وفي السجين الـــذي عاد إليه الدوار . أما شخصية الدرويش فتخيّم على معظم المقاطع . نراها في الكهـل العاجز عن الإنجاب الذي تزوّج الصبية واشترى طفلاً يتبنّاه .

ب ـ البراءة والزيف : ويمتدّ الصراع النفسي بين البراءة والإثم والصفاء والزيف ، فيقع الشاعر في " ليالي بيروت " فريسة لصراع حاد بين براءة الريف وصفائه وحياة بـيروت ولياليها المغرية ، ويؤدّي ذلك إلى أن تضيع البراءة في دروب المدينة ، فيعود إليـه دوار " البحار " :

وَغَرِيقاً مَيِّتاً أَطْفُو عَلَى دَوَّامَــةٍ
حَرَّى وَيَعْمِينِي الـدُّوَارْ (١٤٥)

ويقع في " دعوى قديمة " فريسة لصراع آخر بين حب " نينا " المصطنع وحبّ أمـــه الحقيقي ، ولا يترك الشاعر " نينا " ذات الاسم المستعار دون صراع نفسي ؛ فهـــي تعيش ، في " نعش السكارى " ، ثنائية الشاعر فتتمزق بين ماضيها الجميل في الريف ، حيث الطهر والبراءة والصدق وانتظار الحبيب المخلص ، وبين حاضرها في حانـــــات المدينة ، حيث أصبحت بؤرة للتصنع والغش والخداع والشرور ، وهي تتمنّى العودة إلى ما كانت عليه لتنتظر حبيبها الوفي . وتعيش هذه المرأة ، في " جحيم بارد " صراعاً من نوع آخر . إنه صراع بين الجفاف والخصب . وهي تؤثر أن تكون عرضة لذئاب الليل على أن تعيش مع هذا السكّير البارد الذي لا يستطيع أن يشبع فيها حيوية الجســـد وخصبه . هي تعيش مع رجل ولكن كلّ شيء حولها يذكّرها بالموت :

رَثَّ فِيهِ جِسْمُهُ ،
أَعْصَابُهُ انْحَلَّتْ شِبَاكاً مِنْ خُيُوطِ الْعَنْكَبُوتْ
شَاعَ فِي الْبَيْتِ مُنَاخُ الْقَبْرِ : دَلْفٌ ،
عَتْمَةٌ ، رِيحٌ خَبِيثٌ ، وَسُكُوتْ

بِرْكَةٌ سَوْدَاءُ يَطْفُو فِي أَسَاهَـــا
وَجْهُهُ الْمُرُّ التُّرَابِيُّ الصَّمُوتْ ،
لَيْتَ هَذَا الْبَارِدَ الْمَشْلُولَ
يَحْيَا أَوْ يَمُوتْ (١٤٦)

وهكذا ينقلنا الشاعر في هذا المقطع إلى مستوى آخر يتفاعل مع مستويات النص ، هو مستوى العقم والخصب .

حـ ـ العقم والخصب : يبدأ تفاعل الموت والخصب مع امرأة الحانة التي تعيش مع سكير بارد مشلول . وينتصر العقم على الخصب في " بلاعنوان " حين تترك المرأة حبيبها الشاب لتحيا مع كهل لا ينجب . ونرى العقم في " سدوم " وفي الجزء الأول من " عصر الجليد " الذي ينتهي بصلاة إلى الإله " تموز " . ويبدأ الأمل يظهر شيـــئاً فشيئاً مع ظهور مستوى الخصب في الجزء الثاني من " عصر الجليد " ، فما تزال بقية مـــن الجذور تقاوم الموت والجفاف . ويستعيد الشاعر شيئاً من إيمانه وثقته بوساطة هذه البقية ، ويتوق إلى عودتها إلى الخصب والنماء في " حب وجلجلة " . ويتزايد إيمانـــه بحضارة تقوم في شرقنا حين يرفض الحضارة الأوروبية في " المجوس في أوروبا " . ثم يصلّـــي كي يعيد الإله إلى سدوم شبابها ويفجّر من جفافها الينابيع ومن رحمها الرجال الآلهة :

فَلْيَمُتْ مَنْ مَاتَ بِالنَّارِ
وَبِالطُّوفَانِ . . لَنْ أَبْكِيكَ يَا نَسْلَ سَدُومْ
لَنْ تَمُوتَ الْأَرْضُ إِنْ مُتُّمْ .
لَهَا بَعْلٌ إِلَهِيٌّ قَدِيمْ
طَالَمَا حَنَّتْ إِلَيْهِ عَبْرَ لَيْلِ الْعُقْمْ . .
أُنْثَى وَإِلَهَةْ
فَضَّهَا الْبَعْلُ وَرَوَّاهَا
فَفَضَّتْ بِالرِّجَالِ الْآلِهَةْ (١٤٧)

وتحتاج سدوم إلى دماء نقية تغسل أدرانها وخطاياها ، ولذلك جاء المقطـــع الأخير " الجسر " ليكون الشاعر فيه الضحية ـــ الجسر الذي يصل ما بين " نهر الرماد " و " الناي والريح " .

وليست هذه المستويات متوازية ، وإنما هي متفاعلة متشابكة أفقياً وعمقاً ، فالبحار ونينا والسجين وسدوم رموز تبحث عن الخصب في " نهر الرماد " . أما الدرويش والزوج الكهل والسكير البارد ونينا في صورتها الشريرة فهي رموز تحاول أن تميت ما تبقى حياً من الجذور . وإذا كان " تيريزياس " الخيط الداخلي الذي يربط " الأرض الخراب " فإنّ في " نهر الرماد " خيطين داخليين يربطانها ، وهما البحار الذي سئم من الحضارة الأوروبية فأخذ يبحث عن بديل لها على الرغم من أنه كان مصاباً بالدوار وكان يحنّ إلى عالم الدراويش ، فكان بذلك حلقة تصل الخصب بالعقم والحركة بالسكون ، ونينا رابط متين وشبيهة ب " تيريزياس " ، تجمع في ذاتها المتناقضات ، البراءة والزيف والعقم والخصب والحركة والسكون ، وهي تتشوّق إلى الطفولة البريئة وتعيش حياة الزيف وتحنّ إلى حبيب مخلص وتتبع الهوى .

أما استخدامه للرمز والأسطورة ، في هذه القصيدة — الديوان ، فقد كان استخداماً عضوياً يدلّ على عمق تجربته وشفافية رؤاه وشاعريته الفذّة ، فمن الدين تطالعنا مدينة سدوم التي غضب عليها الإله فأحرقها بمواد مشتعلة ، وهي ترمز إلى " نهر الرماد " . أما المجوس فقد كانوا يبحثون في كهوف " روما " و " باريس " و " لندن " عن الطفل الوليد ، ولكنهم لم يجدوا ، هناك ، سوى أجسام تتلوّى وخمور تُدلق وأناس لا يسجدون إلاّ للشهوات . واستفاد ، في " عودة إلى سدوم " ، من أسطورة العنقاء التي يتجدّد شبابها بوساطة الموت . أما أسطورة تموز فهي تمتد على طول القصيدة . يستخدمها أحياناً بشكل ظاهر كما في صلواته ، وهو يشير إلى ذلك في مقدمة " بعد الجليد " (١٤٨) ، ويستخدمها أحياناً من خلال شخصياته الأخرى كالبحار ونينا والسجين ، ويستخدم مضمونها دون إشارة صريحة إلى اسمها كما ورد في " الجسر " .

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الشاعر قد استفاد من " الأرض الخراب " مضموناً وبناءً ، فالهم الحضاري الذي نراه في " نهر الرماد " رأينا مثيلاً له في " الأرض الخراب " ، ورفض حاوي للحضارة الأوروبية شبيه برفض " إليوت " لها ، ولكن الدين بديل " إليوت " أما بديل حاوي فهو العودة إلى سدوم وبعث الحضارة العربية ، واستفاد من تقنية " إليوت " فاستخدم الرموز والأساطير بشكل عضوي .

وهكذا تتفاعل الأسطورة والرمز والمستويات في وحدة عضوية كليّة ويخيم الصوت الحضاري على " نهر الرماد " ، أما بصيص الأمل الذي يطالعنا في نهاية القصيدة

فما هو إلّا ارتقاب للخصب وبشارة للأمل المنتظر في " الناي والريح " .

خليل حاوي في " الناي والريح " : ترى إحدى دارسات " الناي والريح " أنّها " من شوامخ قصائدنا المعاصرة " (١٤٩) ، وأنّها " قصيدة يجب أن تدرسها شبيبتنا وأن تلقى عناية كبرى في الأوساط الأدبية " (١٥٠) . ويرى دارس أنّها " وثبة هائلة . . . يرتسم بها مدى تطوّر شعرنا الحديث " (١٥١) ، وأنّ " السندباد في رحلته الثامنة " " رائعة بذل فيها الشاعر مجهوداً ضخماً ليعبّر عما تحمله من مضمون ضخم وهي تستحقّ من قرائها نفس المجهود (كذا) حتى تصل إليهم " (١٥٢) ، وهي " من روائع المحاولات التي استغلت شخصية السندباد في شعرنا المعاصر . ومن روائع شعرنا المعاصر على الإطلاق " (١٥٣) ، و " أن الشعر العربي المعاصر قد كسب بهذه الرحلة قصيدة تعدّ من عيون قصائده " (١٥٤) .

وأما تجربته في هذه القصيدة ـ الديوان " فهي رحلة إلى الداخل ، إلى ذات الشاعر " (١٥٥) ، وهي " تضع المستقبل تجاه الماضي والبعث تجاه الموت والوجود تجاه العدم " (١٥٦) .

تتألّف تجربة " الناي والريح " من أربع قصائد ، فهو يرفض في القصيدة الأولى " عند البصارة " الرؤيا المزيّفة والخرافة والوهم والقدرية لأنه متأكّد من مستقبله الحضاري السعيد ، فقد جاء الديوان تطوراً لبشارة الولادة التي رأيناها مع نهاية " نهر الرماد " فالبصارة تتنبأ بتهاوي جذوره في جامعة " كمبردج " اعتقاداً منها أنّ هذا الشاب لا يقوى على مقاومة مغريات الحضارة الأوروبية ، ولكنه يسخر من إصبعها المقوّس العتيق الذي يحاول أن يرسم مستقبله ومن الجني الذي يرغي في فمها الأزرق ومن قولها :

يَا نَاسِكاً عَلَى صِفَافِ " كَامْ "
شُرُوشُهُ تَصْدَأُ فِي غُرْبَتِهِ ،
وَصَمْتُهُ لَيْلٌ ، سَوَادٌ حَجَرِيٌّ
حَلْقَةٌ مِنْ صَدَإِ الْحَدِيدِ . (١٥٧)

ويواصل الجني رؤاه المفزعة فيتنبأ للشاعر بأنّه لن يكون أكثر من مهرّج حزين في مسرح الفجر يروّض الأفعى ويسير حافياً . ولكن الشاعر يتحدّى تلك الرؤيا بيقينية وثبات ، فيقول :

أَلاَ تَرَى مِلْءَ وَرِيدِي خَمْرَةَ الشَّمْسِ
عُرُوقِي شَجَرَةُ النَّهَارْ
دَمِي مُحِيلٌ الْعَفَنَ الْجَارِي
تُرَيَّاتٍ مِنَ الْعَافِيَةِ الْخَضْرَاءِ وَالثِّمَارْ ؟ (١٥٨)

وهو يهزأ من بضارة الحيّ ومن أقاويل جنيها اللعين :

— إِنِّي أَرَى الطَّرِيقْ
مِنْ أَخْرَسِ الأَصْدَاءِ وَالْبُرُوقْ
مِنْ أَخْرَقَ الْعَتْمَةَ وَالظُّنُونْ
كَأَنَّهَا مِنْ قَبْلُ مَا كَانَتْ وَلَنْ تَكُونْ
أَضْحَكُ مِنْ بَضَّارَةِ الْحَيِّ
وَمَا لَفَّقَ جِنٌّ سَاخِرٌ لَعِينْ (١٥٩)

ويلاحظ أثر البيوتاتي استخدامه بعض الألفاظ العامية من أمثال " شروش " .

ويشور ، في القصيدة الثانية " الناي والريح في صومعة كيمبردج " على حياته الدراسية التي تمر بين الأقلام والمحابر ، وهو يتبرّأ من صومعة النسّاك — الحياة الجامعية ، ويتمنّى أن يعيش في الساحات العامة . ثم تتداعى بوساطة الناي ذكريات الأهل وهم يحاولون أن يحقّقوا ما تقاسيه خطيبته من بعد وهجران :

" ابْنِي ، وَقَاهُ اللَّهُ ، كَنْزُ أَبِيهِ ، "
" جِسْرُ الْبَيْتِ ، يَحْمِلُ هَمَّنَا هَمًّا ثَقِيلْ "
" ... أَلْعَامُ خَلْفَ الْبَابِ يَابِنْتِي ، يَعُودُ "
" غَدًا ، يَعُودُ إِلَيْكِ ، بَعْضَ الصَّبْرِ "
" سَوْفَ يَعُودُ ، وَاللَّهُ الْكَفِيلْ . " (١٦٠)

وهذا مقطع من الألفاظ والأمثال والصور التي يتداولها الناس في الريف " جسر البيت — كنز أبيه — العام خلف الباب " ، ويحزن الشاعر لهذه الخطيبة المنتظرة ويتمنّى الانعتاق من التقاليد التي تتمثّل في أهله وخطيبته ، ويبحث عن مضارب البراءة وقيم الإنسانية في الصحراء العربية وذلك مع الريح التي ترمز إلى بعث العرب :

دَرْبِي إِلَى الْبَدَوِيَّةِ السَّمْرَاءِ
وَاحَاتِ الْعَجِينِ الْبِكْرِ ،

وَالْفَجَوَاتِ أَوْدِيَةِ الْهَجِيرْ ،
وَزَوَايَا الرَّمْلِ الْمَرِيرْ .
تَفْصَى وَلَيْسَ يَرُوضُهَا
غَيْرُ الذِي يَتَقَمَّصُ الْجَمَلَ الصَّبُورْ (١٦١)

وأما الريح فهي رمز الثورة القادرة على دحض التقاليد ومحو الحدود الوهمية التي تفصل بين أجزاء الوطن العربي :

مَاذَا سِوَى أَرْضٍ تَعُبُّ
الْحُلْمَ ، تُنبِتُهُ كُرُوماً وَالْكُرُومْ
لَهَا شُرُوشُ السِّنْدِيَانِ ،
لَهَا عُرُوقُ السِّنْدِيَانْ
وَرِفَاهُ فَيْءِ الْبَيْلَسَانْ ؛
مَاذَا سِوَى عَقْدِ الْقِبَابِ الْبِيضِ
بَيْتاً وَاحِداً يَزْهُو بِأَعْمِدَةِ الْجِبَاهْ
يَزْهُو بِغَابَاتٍ مِنَ الْمُدُنِ الصَّبَايَا
لِينُ أَرْصِفَةٍ وَجَاهْ
أَيَصُحُّ عَبْرَ الْبَحْرِ تَفْسِيخُ الْمِيَاهْ ؟ (١٦٢)

ويستعير ، في القصيدة الثالثة " وجوه السندباد " ، شخصية السندباد من التراث الشعبي ، فيحدّثنا عن الجوع والغربة والضجر الذي يلازمه من حياة المكتبات والأسفار العنيفة :

ضَجَرٌ فِي دَمِهِ
فِي عَيْنِهِ الصَّمْتُ الذِي
حَجَّرَهُ طُولُ الضَّجَرْ
وَجْهُهُ مِنْ حَجَرٍ
بَيْنَ وُجُوهٍ مِنْ حَجَرْ (١٦٣)

ويقصّ علينا كيف أصبح الناس لا يهتمون إلاّ بالأحاديث المادية " سرعة الصاروخ — تسعير الريال) ، ويصف الاختناق الإنساني أمام ما تنفثه الحضارة الأوروبية من سموم ، وكيف يتراجع الإنسان أمام المادة ، ويقارن ذلك بحياة الفرد في وطنه الجميل ، فإذا بجسر

" واترلو " ينحلّ في ذاكرته ثم يهوي لقاع لا قرار له ليغتسل من أدران هذه الحضارة . ثم ينبت الشاعر في دم طفل منه ومن حبيبته . إنّه طفل الحضارة العربية :

أَسْنِدِي الأَنْقَاضَ بِالأَنْقَاضِ
شُدِّيهَا عَلَى صَدْرِي اطْمَئِنِّي ،
سَوْفَ تَخْضَرُّ ،
غَدًا تَخْضَرُّ فِي أَعْضَاءِ طِفْلٍ
عُمْرُهُ مِنْكِ وَمِنِّي (١٦٤)

ويتجاوز في " السندباد في رحلته الثامنة " أطول قصائد " الناي والريح " سندباد التراث الذي لم يرحل سوى سبع رحلات . ويرمز السندباد إلى الشاعر المغامر الحيران أو البحار الذي رأيناه في " نهر الرماد " . لكنّه لم يبحر ، في هذه المرة ، إلاّ في دنيا ذاته " إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتمّ له اليقين " (١٦٥).

والقصيدة من عشرة مقاطع .

يحدّثنا في المقطع الأول عن ذاته القديمة التي تجسّدت في داره وبعض أخباره وانتصاراته في رحلاته السابقة ، فيعيدنا إلى بعض ملامح السندباد التراثية ، كانتصاره على الغول في رحلته الثالثة ، ودفنه حيًّا مع زوجته الميتة حسب عادات أهل المدينة التي تزوّج منها ، ثم نجاته بوساطة شقّ وجده في المغارة .

ويصور ، في المقطع الثاني ، تناقض واقعه المتخلّف بوساطة رسوم على جدران داره كالوصايا العشر على جدار ، ورسم لكاهن يتنكّر لهذه الوصايا على جدار آخر . ويرى أنّ هذه الرسوم تسمّم الإنسان المعاصر فيعيش المتناقضات .

ويحدّثنا ، في المقطع الثالث ، عن أثر تلك الموروثات في نفسيته وكيف تركت بصماتها على تكوينه الروحي والعاطفي . ثم يثور على ذاته القديمة المتمثّلة في الرواق والرسوم ، فيقول :

سَلَخْتُ ذَاكَ الرِّوَاقْ
خَلَّيْتُهُ مَأْوَى عَتِيقًا لِلصِّحَابِ الْعِتَاقْ
طَهَّرْتُ دَارِي مِنْ صَدَى أَشْبَاحِهِمْ
فِي اللَّيْلِ وَالنَّهَارْ (١٦٦)

وتنتصر ذات السندباد بالولادة الجديدة وتتطهّر من خلال رؤيا إنسانيـــة : وتنهض داره المحطّمة ، في المقطع الرابع ، من أنقاضها وتحيا خضراء على الرغم من أنــه لا يدري كيف تمّ ذلك :

لَنْ أَدَّعِي ، وَلَسْتُ أَدْرِي كَيْفَ ،
لاَ ، لَعَلَّهَا الْجِرَاحْ ،
لَعَلَّهُ الْبَحْرُ وحَفُّ الْمَوْجِ وَالرِّيَاحْ
لَعَلَّهَا الْغَيْبُوبَةُ الْبَيْضَاءُ وَالصَّقِيعْ
شَدَّا عُرُوقِي لِعُرُوقِ الأرْضِ
كَانَ الْكَفَنُ الأبْيَضُ بِرْعَماً
تَحْتَهُ يَخْتَمِرُ الرَّبِيعْ ، (١٦٧)

ويفرغ داره انتظاراً لقدوم حبيبته . ويلتقي بها في ساحة المدينة في المقطـــع الخامس . وتغمر السعادة قلبه في المقطع السادس ويتحوّل ، في المقطع السابع ، ماكان يرعبه إلى مصدر اطمئنان وسعادة ، فيرى الوجود جميلاً . ويصوّر بشائر البعث علـى طريقة الوحي الرسولي في المقطع الثامن . وتتفجّر الرؤيا في المقطع التاسع فإذا بالبعث الحقيقي يشمل أمته العربية :

مِلْيُونُ دَارٍ مِثْلُ دَارِي وَدَارْ ،
تَزْهُو بِأَطْفَالٍ غُصُونِ الْكَرْمِ
وَالزَّيْتُونِ ، جَمْرِ الرَّبِيعْ
غِبَّ لَيَالِي الصَّقِيعْ
يَحْتَلُّ عَيْنَيَّ رُوَاقٌ شَمَخَتْ
أَضْلاَعُهُ وَانْعَقَدَتْ عُقَدَ
زُنُودٍ تَبْتَنِيهِ ، تَبْتَنِي الْمَلْحَمَهْ
وَمِنْ غِنَى تُرْبَتِنَا تَسْتَنْبِتُ
الْبِلَّوْرَ وَالرُّخَامْ (١٦٨)

ويؤكّد أنّها رؤيا يقينية ملموسة لا مجرّد حلم لا يتحقّق أو خبر على شفاه الرواة :

رُؤْيَا يَقِينُ الْعَيْنِ وَاللَّمْسِ
وَلَيْسَتْ خَبَراً يَحْدُو بِهِ الرُّوَاةْ (١٦٩)

وأمّا هذه الرؤيا فإنّها قومية ترى العرب متوحّدين أحراراً في بلادهم :

مَاكَانَ لِي أَنْ أَحْتَفِي
بِالشَّمْسِ لَوْ لَمْ أَرَكُمْ تَغْتَسِلُونَ
الصُّبْحَ فِي النِّيلِ وَفِي الأُرْدُنِّ وَالْفُرَاتْ
مِنْ دَمْغَةِ الْخَطِيئَةْ
وَكُلُّ جِسْمٍ رَبْوَةٌ تَجَوْهَرَتْ فِي الشَّمْسِ ،
ظِلٌّ طَيِّبٌ ،بُحَيرَةٌ بَرِيئَةْ . (١٧٠)

وسوف يأتي زمن يضحّي في سبيل أرضه ويمسح الحدود المصطنعة . وإذا كـــان السندباد القديم يعود بالربح والأموال فإنّ الشاعر ،في رحلته الثامنة ، قد عاد بما هو أثمن من المال . إنه رؤيا يبعث الأمّة العربية الواحدة الحرّة :

ضَيَّعْتُ رَأْسَ الْمَالِ وَالتِّجَارَةْ ،
عُدْتُ إِلَيْكُمْ شَاعِرًا فِي فَمِهِ بِشَارَةْ
يَقُولُ مَا يَقُولْ
بِفِطْرَةٍ تُحِسُّ مَا فِي رَحِمِ الْفَصْلِ
تَرَاهُ قَبْلَ أَنْ يُولَدَ فِي الْفُصُولْ . (١٧١)

وجاء في نهاية " الناي والريح " ما يلي " نظمت هذه المجموعة بين عامـــي ١٩٥٦ و ١٩٥٨ . أعيد النظر في بعض قصائدها عام ١٩٦٠ " . (١٧٢) وتكشف هذه الملاحظة وحدة الرؤيا والتعبير في نسيج القصيدة العضوي ،وبخاصة إذا عرفنا أنّ هذه الفـــترة تمثّل ذروة التفاؤل بمستقبل العرب الحضاري ؛ فمن حرب السويس ووقوف العرب بشجاعـة نادرة أمام الغزو الثلاثي إلى قيام الثورات العربية في العراق ولبنان والأردنّ ،إلى حرب التحرير في الجزائر وقيام أول وحدة عربية في التاريخ العربي المعاصر بين مصر وسورية .

وتمثّل " الناي والريح " تجربة حضارية واحدة في قصيدة ذات أربعة مقاطـــع ، تتلاقى وتتلاحم وتتفاعل خلال خطوط رؤياوية مركّبة بعضها يهرم وبعضها يشبّ ويحتـدّ وينتصر ،وهذا ما يضفي على الديوان ــ القصيدة وحدة فنية متينة . يقول أحد الدارسين " إن تجربة " الناي والريح " تجربة صراع ،وما هذا الصراع إلاّ صراع بين " الناي " بألحانه الشجية ،العذبة ،الآسرة ،وبين " الريح " بثورتها العنيفة ،الجامحة ، المتمـــردة " . (١٧٣)

ويفترض الصراع قبل كلّ شيء الحركة وقد توافرت في الديوان ،فقد كانت الرؤيا نشيطة واضحة قوية ، وكانت الصور تعبّر عن هذه الحركة بوعي رؤياوي منظّم ،فيرى مطاع صفدي أن خليلاً "يقدم لنا تجربة الانبعاث ،في فيض الصور العضوية العذراء . وقد بلغ الوعي المنهجي ،في القصائد الأربع للديوان الجديد ، ذروة ، قلما أحسست بها لشاعر عربي ،من جيلنا المبدع ".(١٧٤) ونرى أنّ أهمّ ما يوحّد القصيدة أمران ، وهما صراع المتناقضات بوساطة الحركة والسكون واستخدام الرمز استخداماً عضوياً .

وأما صراع المتناقضات بوساطة الحركة والسكون فمما لا شك فيه أن يعينة الرؤيا تحدّ من حدّة الصراع الداخلي ؛ فمنذ بدء القصيدة يسخر الشاعر من أقوال بصارة الحي وتنبوءاتها لإنه يمتلك الرؤيا الواضحة ،ولكنّ ذلك لا يعني ضعف الصراع أمام الخيط التفاؤلي في قصائد حاوي ، فهو شاعر حضاري والصراع والحركة ضروريان في أساس هذا الشعر ،ويمثل الشاعر عنصر الحركة في "عند البصارة" على حين تمثّل البصارة عنصر السكون المقاوم العنيد ، فكلاهما معتدّ برأيه موقن من انتصاره على الآخر ، وإن عنصر السخرية يجعل صوت الشاعر أكثر حدة وإصراراً . وتتفوّق الحركة على السكون في صراعهما في "الناي والريح في صومعة كيمبردج " ، وتعصف ريح البعث العربي بذكريات الناي والجمود والتقاليد .

ويشتدّ الصراع بين القديم والجديد في "السندباد في رحلته الثامنة" ؛ فالسندباد القديم يتمثّل في الرواق والرسوم والطفولة والتراث والعادات ورحلاته السبع الخارجية ، أما السندباد الجديد فيتمثّل في كشفه لأغوار الذات في رحلته الثامنة التي تنتهي بانتصار الداخل على الخارج والحركة على السكون والتفاؤل على التشاؤم . وليس هذا الصراع عفوياً ،وإنما هو تركيبي منظّم ، فنحن نجد الأصوات متداخلة في المقاطع جميعها ، فصوت البصارة يقابله صوت الشاعر وصوت الناي يقابله صوت الريح ، وللسندباد وجوه أو أصوات منها صوته القديم وصوته الجديد .

وخليل شاعر ينقّح قصائده وينظّم صراعها ؛ "فالمستوى الانفعالي ، منظّم سلفاً ، وهو مغيّب دائماً ، خلف خضم الحركة الشمولية للقصيدة ، إنه يؤلّف شفقاً يتصاوح بين انحناءات ذلك الفكر الشعري ، وهو يصاعد من حركة ذروية إلى حركة أخرى ".(١٧٥)

وأما استخدامه للرموز فقد جاء عضوياً داخلياً متيناً ، يستعير الأسطورة أو الرمز

ويضفي عليه تجربته المعاصرة ، فقد رأينا السندباد يدرس في جامعة " كيمبردج " ويسير في درب " سوهو " ويتجوّل في محطات القطار وعلى جسر " واترلو " ويحنّ إلى لبنان ، وهو ، في رحلته الثامنة ، لا يبحر في العالم القديم بحثاً عن المال والمغامرة ، وإنما يبحث في ذاته عن بعث الإنسان العربي الجديد. وهكذا استطاع الشاعر أن يجعل من السندباد شخصية معاصرة يحمّلها همومه الذاتية والحضارية .

وهذه هي وحدة " الناي والريح " عضوية كلّيّة كلّ قصيدة من الديوان موجة تنذر بالموجة القوية المتصلة بها المنبثقة عنها ، وحركة من حركات التفاؤل الحضاري . ولكن ما حدث فجأة على الساحة العربية من انهيار الوحدة بين مصر وسورية عام ١٩٦١ ، وتراجع الخط الحضاري في كثير من أقطار الوطن العربي ، خيّب آمال الشاعر فارتدّ إلى " نهر الرماد " ، ولكن بصورة أشدّ ظلاماً وأعمق فنية وأبعد مأساة . تجلّى ذلك في " بيادر الجوع " .

<u>خليل حاوي في " بيادر الجوع " :</u> يعدّ أحد الدارسين هذا الديوان " عمارة فنية شامخة بين أبنية الشعر الحديث عندنا " ،[١٧٦] ويرى أنّ صاحبه استطاع أن يدقّ بشعره الغنائي الوجداني " باب الحياة الفكرية والفلسفية " .[١٧٧] ويرى أحدهم أنّ صاحب " بيادر الجوع " " صانع ماهر ، يعرف أصول الحرفة ويتقنها " ،[١٧٨] وأنّ " الرؤيا الشعرية عنده كاملة الوضوح ، وأكثر نقاء وصفاء وشفافية ، من الرؤيا التي تمخّضت عنها قصائده السابقة " ،[١٧٩] وأنّ " زمام صولجان الشعر مازال بيده " .[١٨٠]

ويعود خليل في " بيادر الجوع " إلى " نهر الرماد " لا ليعيد التجربة ، وإنما ليعمّقها . إنها فجيعة الشاعر إزاء تحطيم رؤاه في " الناي والريح " والتعبير ، من خلال هذا الديوان ــ القصيدة ، عن مأساة هذا الجيل بالموت المتكرّر الذي تعانيه الحضارة العربية .

تتألّف " بيادر الجوع " من ثلاث قصائد ، تعبّر الأولى " الكهف " عن مأساة العقم والعجز عن تغيير الواقع الذي تحجّر فيه الزمن واستحالت فيه الدقائق إلى عصور :

وَعَرَفْتُ كَيْفَ تَمُطُّ أَرْجُلَهَا الدَّقَائِقُ
كَيْفَ تَجْمُدُ تَسْتَحِيلُ إِلَى عُصُورْ
وَغَدَوْتُ كَهْفاً فِي كُهُوفِ الشَّطِّ

يَدْفَعُ جَبْهَتِي
لَيْلٌ ، تَحَجَّرَ فِي الصُّخُورْ (١٨١)

ودقائق الحاوي هذه أكثر شمولية من ليل امرئ القيس والنابغة الذبياني وإن كان قد استفاد منهما في صورة تطاول الزمن وانعدام أشكال الحياة تحت وطأة الاغتراب الحضاري ، فهمّه شمولي و همّهما ذاتي . ويستمرّ الشاعر في تصوير هذا الموت الحضاري فخيل البحر تعلك لحم أحشائه وتقيّئه في أماكن بعيدة خوفاً من انبعاثه ، وفي دمه سمك ميت وأثمار متعفنة وقشور ، وجسده تنخّر وليس في يديه عصب ليثور على مذبحه . ولا يجد الشاعر بدّاً من أن يصرخ في وجه هذا السكون صرخة اليأس المطلق ، فقد مات من يرجّي المعجزات :

أَاللَّعْنَةُ الْحَمْرَاءُ فِي شَفَتِي
وَفِي شَفَتِي التَّوَجُّعُ وَالصَّلَاةْ
أَالْعَارُ يَفْضَحُ كَهْفِيَ الْمَطْوِيَّ
فِي مَنْفَى الْكُهُوفِ
وَهَلْ أَصِيحُ بِمَنْ يُرَجِّي الْمُعْجِزَاتْ
أَالسَّاحِرُ الْجَبَّارُ كَانَ هُنَا وَمَاتْ ؟ (١٨٢)

وتصوّر القصيدة الثانية " جنية الشاطئ " صراعاً بين الفطرة والحيوية متمثلتين في الغجرية رمز الخصب المتدفق " تفاحة الوعر الخصيب " وبين المدينة والحضارة الآلية ممثلة في الكاهن الموسوي الذي يسم الغجرية بالخطيئة ويرشقها باللعنات التي تؤدّي بها إلى اليأس والجنون .

تقصّ الصبية السمراء سيرتها في " خيم الغجر " المتنقلة من مكان إلى مكان والمبحرة خلف أعياد الفصول ، وتحدّثنا هذه السمراء عن جسدها المتموّج بالخصب والحياة ، فتقول :

جَسَدِي يَئِنُّ ، يَضِيقُ ، يَلْهَثُ ، يَسْتَحِيلْ
عَلَفاً ، تِلَالاً غَضَّةً ، غَوْراً ، حُقُولْ
أَالنَّعْنَعُ الْبَرِّيُّ يَمُوجُ فِي مَطَاوِي
السَّفْحِ

وَالرَّيْحَانُ أَدْغَالاً بِأَوْرِدَتِي تَهِيجْ
تَلْهُو وَتَمْرَحُ فِيهِ قُطْعَانُ الْوُعُولْ
وَتَرُوحُ تَشْخُرُهُ ، خُيُولُ الْبَحْرِ تَزْحَمُهَا خُيُولْ
تُرْغِي وَتَكْتَسِحُ الْخَلِيجْ (١٨٣)

ويحاول الكاهن الموسوي أن يطهّر هذه الصبية ويحدّ من شهوتها ، فيكويهـا بالنار ،ولكنه يعلن ،بعد ذلك :

" جَسَدُ اللَّمِيئَةِ لَنْ يُطَهِّرَهُ الْمِعَادْ " (١٨٤)

ويظلّ جسد الغجرية عصيًّا على الكاهن يضجّ بالشهوة . ولكنّ جرحها ينـزف كبريتاً ودماً وخطيئة ،وتصبح عجوزاً شمطاء فتُصاب بالجنون لأنّها لم تستطع أن تتلاءم مع حياتها الجديدة ، وتضيع في زحمة المدينة وهي تبحث عن طعامها في المزابـل وتعيش مصيرها المرعب :

هَيْهَاتِ يَعْرِفُ مَنْ أَنَا ،عَبَثاً ،مُحَالْ ،
شَمْطَاءُ تَنْبُشُ فِي الْمَزَابِلِ
عَنْ قُشُورِ الْبُرْتُقَالْ (١٨٥)

وتعدّ قصيدة " لعازر ١٩٦٢ " امتداداً لـ " الكهف " و " جنية الشاطئ " ، وهي ذروة شعره و " كلّ بيادر الجوع عند خليل حاوي ،وهي حصيلة انتكاس النضـال في حياته " ، (١٨٦) وهي رؤياوية الطابع انبثقت من الواقع العربي ،فلم ترَ في نهضـة آنذاك " سوى انبعاث الموت المقيم الذي يوهم بالتجدّد " ، (١٨٧) وقد تنبأت بالهزيمـة قبل حدوثها في عام ١٩٦٧ ؛ " إذ أنّ الهزيمة هي النتيجة الحتمية للانحطـاط وبذلك تكون القصيدة صورة لتفاعل الإنسان والحضارة " . (١٨٨)

وتجيء هذه القصيدة لتؤكّد العقم واليباب ،فهي نتيجة لخيبته إثر انفصـال الوحدة بين سورية ومصر وتراجع الخط القومي العربي ، ولذلك كان نمو الشرّ فيها على حساب الخير ،والموت على حساب الحياة ،والعقم على حساب الخصب .

ويأخذ أحد الكتاب على الشاعر روح التشاؤم التي تخيّم على القصيدة ـ ويقارنها مع النزعة التفاؤلية في قصيدته " السندباد في رحلته الثامنة " ،ويستنكر التشـاؤم

فيقول : " فلماذا تراجع الشاعر عن هذا كلّه في " بيادر الجوع " — قصيدة " لعـــازر ١٩٦٢ " — فهل أحداث ذلك العام ،عام ١٩٦٢ ،غيّرت مجرى الكون وقوانين الحياة والتاريخ ؟ ." (١٨٩) ولكن إذا علمنا أنّ الشاعر لا يحاسب على ما يحسّ به ، وإنما يحاسب على صدق شعوره وجودة تعبيره ، فإننا ، حينذاك ،لا نسلّم للكاتب برأيه علماً أن زخم المعاناة وهول المأساة ورعب الرؤيا تجعل هذه القصيدة ذات وحدة متينة ترتفع بهـــا إلى مصاف الشعر العربي الحديث .

وتبدأ القصيدة بخيبة " لعازر " ببعثه المشوّه ،فيطلب إلى الحفار أن يعمّق حفرته :

عَمِّقِ الْحُفْرَةَ يَاحَفَّارُ ،
عَمِّقْهَا لِقَاعٍ لَا قَرَارُ (١٩٠)

وهو يشتهي الموت الكلّي ،فيطلب من الحفّار ألّا يلقي على جسده التراب الأحمر كي لا يعود إلى الحياة ،ويصرّ على أن يكفّنه بالكلس المالح والصخر الكبريتي والفحم الحجري ، لتقضي على ما في عروقه من بقية حياة :

آهِ لَا تُلْقِ عَلَى جِسْمِي
تُرَابًا أَحْمَرًا حَيًّا طَرِيْ
رَحِمًا يَنْخَرُهُ الشُّرْشُ وَيَلْتَفُّ
عَلَى الْمَيْتِ بِعُنْقٍ بَرْبَرِيْ
مَا تُرَى لَوْ مَدَّ صَوْبِي
رَأْسَهُ الْمَحْمُومَ
لَوْ غَرَّقَ فِي لَحْمِي نُيُوبَهْ
مِنْ وَرِيدِي رَاحَ يَمْتَصُّ حَلِيبَهْ
لُفَّ جِسْمِي ،لُفَّهُ ،حَنِّطْهُ ،وَاطْمُرْهُ
بِكِلْسٍ مَالِحٍ ،صَخْرٍ مِنَ الْكِبْرِيتِ ،
فَحْمٍ حَجَرِي (١٩١)

ومأساة لعازر في أنّه يعي أنّ بعثه لم يكن بناء على طلبه وأنّه جاء من خارج جسده ولذلك كان ميتاً بين الأحياء :

وَبَكَتْ نَفْسِي الْحَزِينَهْ
كُنْتُ مَيْتًا بَارِدًا يَعْبُرُ

أَسْوَاقَ الْمَدِينَةْ (١٩٢)

ويكمن حزنه في أنّ الموت ما يزال يحيط به وليست حياته غريبة عن موته :

لَمْ يَزَلْ مَا كَان :
بَرْقٌ فَوْقَ رَأْسِي يَتَلَوَّى أُفْعُوانْ
شَارِعٌ تَعْبُرُهُ الْغُولْ
وَقُطْعَانُ الْكُهُوفِ الْمُعْتِمَةْ
مَارِدٌ هَشَّمَ وَجْهَ الشَّمْسِ
عَرَّى زَهْوَهَا عَنْ جُمْجُمَةْ (١٩٣)

وتفجع الزوجة ـ الأرض بعودة زوجها إلى الحياة ـ الموت وتعي أنّها تعيش مع ميت فتتساءل مستنكرة :

وَلِمَاذَا عَادَ مِنْ حُفْرَتِهِ
مَيْتاً كَئِيبْ
غَيْرَ عِرْقٍ
يَنْزِفُ الْكِبْرِيتَ مُسْوَدَّ اللَّهِيبْ (١٩٤)

وتُصاب الزوجة بهذيان عنيف فتسخر من بعث زوجها وهي تقص لجارتها عودته ، وينتصر الشرّ على الخير حين ينتصر التنين على الخضر ـ الزوج ، فيفتك الموت بالبشرية ، ولم يستطع الخضر إنقاذها (١٩٥) . ويعود لعازر ـ الخضر مغلوباً جريحاً ويتال التنين من الزوجة دون أن يستطيع لعازر التدخّل لإنقاذها :

طَالَمَا عَادَ إِلَى صَدْرِي بِرَازْ
عَادَ مَغْلُوباً جَرِيحاً لَنْ يَطِيبْ
وَمَدَى كَفَّيْهِ أَشْلاءٌ مِنَ الْحَقِّ
مَدَى جَبْهَتِهِ أَشْلاءُ عَارْ
" حُلْوَةٌ جُرَّتْ إِلَى التِّنِّينِ ، جُرَّتْ ، دُفِعَتْ
" لِلْمَوْتِ وَانْهَارَتْ تُعَانِيهِ انْتِظَارْ (١٩٦)

وتعود ذاكرة الزوجة إلى ماضي لعازر لتقارنه بحاضره ، فقد كان يعود من القتال مزهوًّا بالنصر مبتهجاً به ، لا يبالي بجروحه المجنونة السخيّة التي تسقي التربة دماً نقيًّا كريماً ، فقد كان سيفاً مورقاً . أما لعازر اليوم فهو ميت عاد من حفرته وعروقه

تنزف الكبريت وهو ينهزم أمام التنين وجرحه لا يطيب .

ويستطيع لعازر ــ الميت الحي أن ينقل سماته إلى زوجه ، فتصاب بالعقم والدمار وتصبح ظلاً له تعاني من أزمة نفسية لا تجد حلاً لها إلا الموت الكلّي ، وكان الموت يخضرّ ويزهر من حولها أما عالم لعازر فقد كان ينمو ويتطاول شيئاً فشيئاً :

إِمْسَحِي الْمَيْتَ الذي مَا بَرِحَتْ
تَخْضَرُّ فِيهِ لِحْيَةٌ ، فَخِذٌ ، وَأَمْعَاءٌ تَطُولُ ،
جَاعَتِ الْأَرْضُ إِلَى شَلَّالِ أَدْغَالٍ
مِنَ الْفُرْسَانِ ، فُرْسَانِ الْمَغُولْ (١٩٧)

وتنهار الزوج انهياراً كليّاً بعد أن تعاني من الموت الذي يمتدّ إليها ، فتصبح رمزاً للشرّ تتمنى الموت لكلّ الأشياء التي تحيط بها ، ولا يحرّك فيها الناصري حين يتراءى لها سوى أشباح الموتى ، فتذكّره بقصته مع المجدلية (١٩٨) وترفّعه عن آلامها الجسدية وكيف استطاع أن يجذبها إلى عالمه ، عالم الملائكة ، وهذا ما يجعل زوج لعازر تعود إلى آلامها التي تعانيها مع زوجها ؛ فهو من طينة غير طينتها وعالم غير عالمها ، تتمنّى الإنجاب وزوجها عاقر عقيم شرير كفم الأفعى :

كَانَ فِي هُوَّةِ عَيْنَيْهِ
صَدَى جِنٍّ يُغَنِّي الدُّرَّ وَالْيَاقُوتَ
فِي قَاعِ الْبِحَارِ
وَفَمُ الأَفْعَى مَتَى يَنْشَقُّ
عَنْ وَرْدٍ وَتَفْرِيخٍ وَحُبٍّ
لِلْعَصَافِيرِ الصِّغَارْ (١٩٩)

ويتحوّل لعازر إلى مجرم سادي يقهقه أمام صور جرائمه . وتتعذّب الزوج من ثنائية لعازر الميت الحي والعميل الوطني والجبان البطل والمهزوم المنتصر والفاسق العذري :

مَارِداً عَايَنْتُهُ يَطْلُعُ
مِنْ جَيْبِ السَّفِيرْ
وَأَمِيراً يَتَأَلَّهْ

صَدِىءَ السَّيْفُ وَمَا أَمْطَرَ مِنْ صُبْحٍ
مَدَى الأُرْدُنِّ وَالْكَنْجِ وَدِجْلَهْ ،
عَابِرًا يَتَوَلَّهْ
يَعْصِرُ اللَّذَّةَ مِنْ جِسْمٍ طَرِيٍّ
وَيُرْوِي شَهْوَةَ الْمَوْتِ وَغِلَّهْ (٢٠٠)

وهي تعي طبيعة لعازر الجديدة وتعي أنّها أصبحت جزءاً منه ،فتطلب من الناصري أن يميتها ويمسح ظلّها وآثارها ،فقد أخذ الجحيم يصهل في أعضائها . وتستيقظ من واقعها المرعب فإذا بشهوتها الجسدية تتحوّل إلى شهوة دمار وشرّ ، وتلتهب مع ذلك موسيقى الاحتضار النهائي :

الْحَوَاسُ الْخَمْسُ فُوهَاتُ مَجَامِرْ
تَشْتَهِي طَعْمَ الدَّوَاهِي وَالْخَرَابْ
تَشْتَهِي طَعْمَ دَمِي
طَعْمَ التُّرَابْ (٢٠١)

ثم تدخل في شبه غيبوبة فترى نفسها جثة طافية على نهر حزين ، ثم صبية سمراء وقد لبست ثوب العرس ، ثم تدخل في ثنائيات الموت والحياة والشرّ والخير ،وتتحوّل في نهاية القصيدة إلى أفعى تنزف الكبريت مثل لعازر وتصبح رمزاً للشرّ والخراب :

أَنْطَوِي فِي حُفْرَتِي
أَفْعَى عَتِيقَهْ
تَنْسُجُ الْقُمْصَانَ
مِنْ أَبْخِرَةِ الْكِبْرِيتِ ، مِنْ وَهْجِ النُّيُوبْ
لِحَبِيبٍ عَادَ مِنْ حُفْرَتِهِ
مَيْتاً كَئِيبْ
لِحَبِيبٍ يَنْزِفُ الْكِبْرِيتَ
مُسْوَدَّ اللَّهِيبْ (٢٠٢)

وهكذا ينتهي هذا الصراع الطويل بغلبة الموت على الحياة والشرّ على الخير وطبيعة لعازر على طبيعة زوجه .

ويعدّ هذا الديوان ــ القصيدة ذروة ما أنتجه حاوي ،وهو ، في الوقت ذاته ،

ذروة الشعر العربي المعاصر الذي تتعانق فيه الحداثة والأصالة ، فهو يعبّر عن هم حضاري عربي بأدوات تستخدمها القصيدة المعاصرة في العالم .

وقد استخدم الشاعر رموزه استخداماً عضوياً داخلياً ؛ فالفجرية في " جنية الشاطئ " رمز للبراءة والخصب فهي تجهل كيف تكون الذنوب ، وهي ، في الوقت ذاته " تفاحة الوعر الخصيب " . وليست هذه الفجرية سوى زوج لعازر رمز البراءة والخصب ، فمصيرهما واحد ، فقد التقت الفجرية ، في المدينة ، بالكاهن الموسوي الذي يحمل بذور الموت والكبريت والشرّ والدمار :

يُرْغِي عَلَيَّ الأَسْوَدُ الدَّاجِي
المُقَنَّعُ بِالرَّمَادْ
وَأَرَى خِلاَلَ الرَّغْوَةِ الصَّفْرَاءْ
كِبْرِيتاً تَجَمَّرَ فِي مَغَارَهْ (٢٠٣)

ويعود لعازر إلى زوجه صورة عن الكاهن الموسوي ، فهو يحمل إليها الكبريت والعقم والشرّ والدمار والموت . ومثلما انتصر الكاهن على الفجرية ينتصر لعازر على زوجه . وهكذا تصبح الفجرية صورة مصغّرة عن البراءة المقتولة أو الخصب الشهيد أو زوج لعازر .

واستطاع الشاعر أن يجعل رموزه معاصرة ولا سيما الرموز المستقاة من القديم ؛ فشخصية لعازر ، مثلاً ، عصرية منذ العنوان ، فهو لعازر عام ١٩٦٢ الذي يرمز إلى الشعب العربي بعد انفصال سورية عن مصر ، وقد ألبسه الشاعر سمات لم تكن موجودة في لعازر الإنجيل ، ومنها الشرّ ، فهو يقول على لسان الزوج وهي تصف زوجها :

كَانَ مِنْ حِينٍ لِحِينِ
يَعْبُرُ الصَّحْرَاءَ فُولاَذٌ مُحَمَّى ،
خِنْجَرٌ يَلْهَثُ مَجْنُوناً وَأَعْمَى
نَمِرٌ يَلْسَعُهُ الجُوعُ فَيُرْغِي وَيَهِيجْ
يَلْتَقِينِي عَلَقاً فِي دَرْبِهِ
أُنْثَى غَرِيبَهْ
يَتَشَهَّى وَجَعِي ، يُشْبِعُ
مِنْ رُعْبِي نُيُوبَهْ (٢٠٤)

ولعازر رمز كلّي ، يختلف عن رموز السياب في أنّه لا يعني به شخصاً معيّناً أو جماعة معينة ،وإنما يعني به الإنسان العربي المعاصر ،وهذا ما يصرّح به حاوي حين يخاطبه في مقدمته القصيدة قائلا : " وبعد فأنتَ لا تختصّ بجماعة دون جماعة . كنتَ شاهداً ورأيتك في صفوفهم جميعا " . (٢٠٥)

وهو يعكس أسطورة الخضر والتنين لتتناسب مع خطّ القصيدة ، فينتصر التنين رمز الشرّ على الخضر رمز الخير على حين أنّ الأصل التاريخي نقيض ذلك .

أما المستويات المتفاعلة في القصيدة فأهمها :

آ — السكون والحركة : يبدو الصراع بينهما جليّاً في " بيادر الجوع " ،ففي " الكهف " يخيّم السكون على القصيدة ،ويتوقّف الزمان والعقارب عن الدوران ، وتستطيل الدقائق إلى أن تغدو عصوراً ،ويمتد السكون إلى " جنية الشاطئ " في شخصية الكاهن وينتقل إلى لعازر الذي يُسيّر بإرادة خارجية ،لذلك يطلب من الناصري أن يريحه من هذا السكون بسكون أبدي :

سَمِّرِ اللَّحْظَةَ عُمْراً سَرْمَدِيّاً
جَمِّدِ الْمَوْجَ الذي يَمْضُغُنَا
في جَوْفِ غُولْ
إنْ تَكُنْ رَبَّ الفصولْ . (٢٠٦)

أما الزوجة فهي تمثّل عنصر الحركة ،ولكنّ صراعها وتفاعلها مع الزوج أدّى في نهاية القصيدة إلى غلبة السكون على الحركة في " بيادر الجوع " .

ب — الماضي والحاضر : ولا تخلو " بيادر الجوع " من مواجهة بين ماضي العرب وحاضرهم وبخاصة في " لعازر ١٩٦٢ " ؛ ففيها تعود الزوجة بذكرياتها إلى أيام لعازر الشاب ، فقد كانت الشمس لا تغيب عن مملكته ، يختال بانتصاراته وهو :

" لاَ يُبَالِي
" بِدَمٍ يَنْزِفُ مَجْنُوناً سَخِيّاً وَيُرَوِّي
" تُرْبَةً مَصْدُوءَةً يَصْدَأُ فِيهَا وَيُهَانْ
" أَوْ صَدَى الأَجْرَاسِ
" مِنْ جِيلٍ إلَى جِيلٍ يُدَوِّي :

" كَانَ سَيْفًا مُورِقًا ،
" جُرْحاً وَيَنْبُوعًا وَكَانْ ،
" مُوْجِرُ سَكْرَانُ مُلْتَفٌّ بِزَهْوِ الأُرْجُوَانْ (٢٠٧)

ويتحوّل هذا البطل الذي لا يبالي بجروحه والذي يهتز لصدى أجراس البطولة وللنصر المورق في سيفه إلى رجل ميت يعود إلى حياة مشوّهة تنزف عروقه الكبريت دلالة على موته في الحياة . ولا شكّ في أنّ حاضر لعازر يخيّم على القصيدة ويصدر منها .

جـ ـ البراءة والزيف : تمثّل الفجرية في " جنية الشاطىء " عنصر البراءة ، فهي ، في المدينة ، لا تتخلّى عن طبيعتها وصدقها ، وهي لا تزال تجهل طبيعة الخطيئة :

مَا زِلْتُ أَجْهَلُ مَا الذُّنُوبُ وَكَيْفَ
تَغْتَسِلُ الذُّنُوبْ (٢٠٨)

وتمتدّ البراءة لتشمل زوج لعازر التي كانت تحلم بعودة زوجها شابًّا معافى لكنّه يعود كهلاً ميتاً ، وكانت تحلم بأن تعيش معه أيام حبهما وسعادتهما وإذا به يحيل أيامها إلى جحيم ودمار . ويتمثّل الزيف في الكاهن الذي ينتصر على الفجرية ولعازر الذي ينتصر على زوجه . وهكذا تصبح البراءة طريدة أو شهيدة في " بيادر الجوع " .

د ـ الحياة والموت : ونزعة الموت هي أقوى ما في القصيدة ـ الديوان ، فمنذ " الكهف " يسيطر ما هو موات على رموز الخصب ، فجسد الشاعر تنخّر وحياته شبيهة بحياة لعازر ؛ ففي دمه سطك موات وأثمار عفنة وقشور ، وهذا يعني فساد دمه ، والدم أساس الحياة . وتتحوّل الفجرية إلى عجوز شمطاء بعد أن ينتصر عليها الكاهن الموسوي .

ويشتدّ الصراع في " لعازر ١٩٦٢ " بين الخصب والموت ، فصدر الزوج مرآة ، ولنهديها وهج وشعرها زوبعة وهي تضجّ بالحيوية والخصب . أما لعازر فهو ظلّ أسود وزورق ميّت وصحراء تغطّيها الثلوج وعرق ينزف الكبريت . ويذكّرنا هذا العرق الذي ينزف الكبريت والموت بذلك الدم الذي يرسب فيه سطك موات وأثمار عفنة وقشور في " الكهف " .

وليس الموت والخصب خطين متوازيين ، وإنما هما متشابكان متفاعلان . يتشابكان في خطوط عميقة حين يغفو لعازر على نهدي زوجه ، وحين تصبح الزوج علقاً له وجسداً يعبره كخنجر ، وحين يشبع من رعبها نيوبه ، وحين تتعرّى له ، لهذا الزوج ـ الغريب .

ويظلّ هذا الزوج غريبًا ما دامت قادرة على أن تحتفظ بحيويتها ،ولا يحدث التفاعل إلّا حين تنتصر طبيعة الزوج على طبيعة امرأته ،فيعود زوجًا لها مرة أخرى . كان زوجها في الحياة والخير والبراءة ،وهو ، اليوم ،زوجها ،ولكن في الموت والشرور . هكـــذا يؤدي هذا التفاعل إلى مأساة الحضارة بأبنائها .

وهذه هي الوحدة العضوية الكلّيّة في قصائد خليل حاوي . إنه يستخدم الرمـوز والأساطير واللغة والصور استخدامًا عضويًّا جديدًا ،ويعبّر عن انفعالاته تعبيرًا غيـــر مباشر . وكلية القصيدة في أنها أحاسيس متناقضة تتصارع في مستويات لتلتقي في إحساس أساسي ،أو هي أصوات عديدة مختلفة الاتجاهات تتشابك وتتفاعل لتلتقي في اتجـــاه واحد هو الإحساس العام الذي انتاب الشاعر قبل كتابة القصيدة .

وهكذا صار واضحًا لدينا أنّ الحاوي من أكثر الشعراء انسجامًا بين الفكر النظري والنتاج العملي ،فقد تبين لنا ، من خلال الشواهد الشعرية ، أنه استطاع أن يحافظ على الإيقاع ويحرص على القافية ويحقّق النمو العضوي الواعي بالنظام والتنقيح فـــي قصيدته . وقد استفاد من "إليوت" في استخدام بعض الألفاظ اليومية (شـــــروش)، واستطاع أن يستخدم الأسطورة استخدامًا عضويًّا جديدًا في شعرنا ،وتظل واضحـــة لشيوعها ومحلّيتها وشعبيتها ؛ فقد استمارها من الدين (لعازر ـ سدوم) ، والتراث الشعبي (السندباد) ، والرموز العامة (الناي ـ الريح) ، والحيـــــاة اليومية (كاهن ـ بصارة ـ غجرية) . واستطاع أن يبتعد عن الغنائية والتقريريـــة والمنبرية والخطابة والتعليمية ، وأن يقود الشعر نحو الحداثة من خلال الاستبطـــان الداخلي والتعبير عن الإحساسات بوساطة الرموز . ثم استطاع أن ينتقل بالقصيـــدة العربية من الغناء إلى الدراما من خلال نسيج متين يمتزج فيه الوعي واللاوعي ،الصدق والعاطفة ، الصورة واللغة والإيقاع ، وأن يحقّق الوحدة العضوية بمفهومها الكلي مـن خلال الأصوات المتعدّدة المتفاعلة .

أما نتائج هذا الفصل فليست واحدة ،ولا يعني أنّنا حين نجمع السياب والحاوي في فصل واحد أنّهما متشابهان إلى حدّ التطابق ؛ فهذا ، إن حصل في أمر مـــا ، غير مستحب في الشعر . وعلى الرغم من أن هذين الشاعرين أقرب شعراء الحداثـــة بعضًا إلى بعض ، فإننا نلمح بعض الاختلافات التي تميّز كلًّا منهما عن الآخر وبعض

الاتفاقات التي تجيز لنا جمعهما في فصل واحد . فمن وجوه الاختلاف :

١ـ السيّاب أغزر إنتاجاً من حاوي .

٢ـ تختلف بدايات حاوي عن بدايات معظم الشعراء العرب المعاصرين ، فإنّنا نلمح نضجاً في التجربة منذ عمله الأول " نهر الرماد " . أما بدايات السيّاب فهي تحتاج إلى النضج والمراجعة .

٣ـ الوعي في قصيدة الحاوي أشد بروزاً منه في قصيدة السياب .

٤ـ موضوعات السياب أكثر ذاتية وتنوّعاً وهي في معظمها تقليدية . أما موضوعات حاوي فهي أكثر موضوعية وتكاد تحصر في الهمّ الحضاري وهو موضوع جديد في الشعر العربي .

٥ـ صور الشهوة عند حاوي حضارية شمولية ،وصور الشهوة في مرحلتي السياب الأولى والأخيرة جسدية شخصية .

٦ـ ديوان السياب مجموعة قصائد أو تجارب ومجموعة رؤى ،وديوان الحاوي قصيدة ... تجربة ورؤيا . والحاوي شاعر رؤيا واضحة ،وربما كان لطبيعة دراسته الأكاديمية الفلسفية دور في ذلك . أما رؤيا السياب فقد تكون متقلّبة أحياناً وهذا يعود للظروف القاسية التي مرّ بها .

٧ـ تنطلق معظم رموز السياب من منطلق سياسي نتيجة للظروف التي عاشها في وطنه ، ورموزه واضحة تعبّر عن تجربة شخصية محدّدة في معظمها ، باستثناء بعض رموزه القليلة ، فقد كانت شمولية من أمثالها المطر في " أنشودة المطر " . أما رموز حاوي فهي بديل موضوعي وأكثر شمولية وهو أكثر توفيقاً في استخدام الأسطورة وأقلّ حشداً لها من السياب .

ومن وجوه الاتفاق :

١ـ استفادة السياب وحاوي من مطالعاتهما للشعر الانكليزي وتبدّى ذلك في استخدام الرموز والأساطير والتضمين في القصيدة ، والاستفادة من مضمون أسطورة الخصب في " الأرض اليباب " ،والاهتمام بوحدة القصيدة الكلّيّة عند " إليوت " .

٢ـ ولكن استفادتهما من الثقافة الانكليزية لا تعني أنّهما كانا مجرّد ناقلين ؛ فقد كانت لكلّ منهما شخصيته الذاتية ،وثقافته التراثية ، وتجربته الصادقة ،ورؤاه المتميّزة . والأصالة قوية واضحة عند السياب وحاوي ؛فهي تكمن في الحياة اليومية

التي عاشها السياب حياة وشعرًا ،وفي التطلع إلى بعث الحضارة العربية عند حاوي . وتكمن في المحافظة على الإيقاع العربي الأصيل والروح الشعرية في قصائدهما .

٣– الاهتمام بمراجعة القصيدة وتنقيحها عند حاوي وفي مرحلة السياب الوسطى، أما مرحلته الأخيرة فقد حال المرض دون تحقيق ذلك .

٤– الاهتمام بوحدة القصيدة اهتمامًا كبيرًا ،فقد أسهم السياب إسهامًا كبيرًا في تغيير بنية القصيدة وشكلها ليتوصل إلى وحدتها ، فحقق الوحدة العضوية الكلية في كثير من قصائده وبخاصة في " أنشودة المطر " . واستطاع خليل حاوي أن يواصل مسيرة السياب في الاهتمام بوحدة القصيدة ، فكان الديوان قصيدة طويلة ذات وحدة عضوية كلية يمتزج فيها الرمز بالأسطورة والصورة والمستويات والأصوات امتزاجًا داخليًا واعيًا في حركة تشابكية تفاعلية لتلتقي في الإحساس العام الذي كان سببًا في كتابة القصيدة .

ويمثل السياب وحاوي أحد الاتجاهات القوية في شعرنا المعاصر ، وهو اتجاه استفاد من تقنية القصيدة الأوروبية واطلع عليها ،ولكنه حافظ على ميزات القصيدة العربية الإيجابية . ونجده في بعض قصائد نازك الملائكة (١٩٢٢– ٠٠٠٠٠م)وعبد الوهاب البياتي (١٩٢٦–٠٠٠٠م)،وبلند الحيدري (١٩٢٦–٠٠٠٠م)،ومحمد مصباح الفيتوري (١٩٣٠– ٠٠٠٠م)،وأحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥–٠٠٠٠م)،وصلاح عبد الصبور (١٩٣١–١٩٨١م) .

وثمة اتجاه آخر قوي يسير ،اليوم ، بالقصيدة العربية نحو العالمية ،ويتجه بها إلى الاستفادة القصوى من بناء القصيدة الغربية وتعقيداتها ، مستفيدًا من الثقافة الفرنسية وبخاصة من المدرسة الرمزية والحركة السريالية ، متجاوزًا الكثير من عناصر التراث ومعطياته . يتمثل هذا الاتجاه في الفصل التالي : وحدة المناخ الشعري في القصيدة العربية الحديثة .

= = = = =
= = = = =

هوامش الفصل الثاني من "الباب الثانـــي"

١ـ بدوي ،د . محمد مصطفى ـ مختارات من الشعر العربي الحديث ـ المقدمـة ـ بلا ترقيم .

٢ـ قباني ،نزار ـ الشعر قنديل أخضر ـ بيروت ـ ط ٥ ـ ١٩٧٣م ـ ص٥٢ـ٥٣

٣ـ ينظر في ذلك : عيد ،د . رجاء ـ الشعروالنغم (دراسة في موسيقى الشعر)ـ دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ـ ١٩٧٥م ـ ص ١١ .

٤ـ ينظر في ذلك مثلاً : الأحمد ،د . أحمد سليمان ـ هذا الشعر الحديـث ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ـ ١٩٧٤م ـ ص ٢٠٤ .

٥ـ ينظر في ذلك : النويهي ،د . محمد ـ قضية الشعر الجديد ـ دار الفكر ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٧١م ـ ص٣٨٧ .

٦ـ ينظر في ذلك : عيد ،د . رجاء ـ الشعر والنغم ـ ص ١٢ .

٧ـ ينظر في ذلك : عيّاد ،د . شكري محمد ـ موسيقى الشعر العربي ـ دار المعرفة ـ مطبوعات دار الشعب ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٦٨ـص ١٠٧ .

٨ـ ينظر في ذلك : النويهي ،د . محمد ـ قضية الشعر الجديد ـ ص ٨٩و٢٦٢ .

٩ـ ينظر في ذلك : المرجع السابق ـ ص ٩٣ .

١٠ـ ينظر في ذلك : المرجع السابق ـ ص ٤٦٤ـ٤٦٥ وعيّاد ،د . شكري محمد ـ موسيقى الشعر العربي ـ ص ١٠٦ .

١١ـ قباني ،نزار ـ الشعر قنديل أخضر ـ ص ٣٧ .

١٢ـ قباني ،نزار ـ مطارحات في فنّ القول (لقاءات أعدّ ها محيي الدين صبحي)ـ اتحاد الكتاب العرب بدمشق ـ دار الأنوار للطباعة ـ ١٩٧٨م ـ ص ١٠٨ .

١٣ـ الملائكة ،نازك ـ قضايا الشعر المعاصر ـ مكتبة النهضة ـ بغداد ـ ط ٣ ـ ١٩٦٧م ـ ص ٥٣ .

١٤ـ لا يعني ذلك أنّ كلّ قصائد الشكل الجديد جديدة فعلاً ،فمنها ماهو مضحـك وبعيد عن كلّ ماهو شعر . والذين جدّدوا فعلاً هم أولئك الذين توافر فيهـم شرطان ،الموهبة والاطلاع .

١٥— بدر شاكر السياب (١٩٢٦—١٩٦٤م) شاعر عراقي ولد بقرية " جيكور" جنوب شرق البصرة ،التحق عام ١٩٤٣ بدار المعلمين العالية في بغداد واختار فرع اللغة العربية ،ولكنّه انتقل عام ١٩٤٥ إلى فرع اللغة الانكليزية . عمل في وظائف منها التدريس والصحافة والترجمة ومصلحة الموانئ وتذوق التمور . تزوّج عام ١٩٥٥ من (إقبال) وأنجب منها ابنتين ،وهما " غيداء " ١٩٥٦ ،و "آلاء" ١٩٦١ ، وولداً ،وهو "غيلان " ١٩٥٧ . بدأ المرض يظهر عليه منذ عام ١٩٦١ فتعالج في بغداد وبيروت ولندن وباريس وتوفي في " المستشفى الأميري " بالكويت ، ودفن في مقبرة الحسن البصري بقضاء الزبير . من دواوينه " أزهار ذابلة" ١٩٤٧ ، و "أساطير " ١٩٥٠ ، و "حفّار القبور " ١٩٥٢ ، و "المومس العمياء " ١٩٥٤ ، و "الأسلحة والأطفال " ١٩٥٥ ، و "أنشودة المطر " ١٩٦٠ ، و "المعبد الغريق " ١٩٦٢ ،و " منزل الأقنان " ١٩٦٣و"شناشيل ابنة الجلبي " ١٩٦٤ . ونشر ديوان "إقبال "عام ١٩٦٥م . ونَشَرعام ١٩٥٥ كتاباً مترجماً عنوانه " قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث " . أثّر موت والدته (١٩٣٢) في شعره تأثيراً عظيماً . أحصيت هذه المعلومات من مراجع متعدّدة أهمها : " بدر شاكر السياب — دراسة في حياته وشعره "— للدكتور إحسان عباس — نشر دار الثقافة — بيروت —١٩٦٩ م ، و " بدر شاكر السياب — حياته وشعره " — لعيسى بلاطة — دار النهار للنشر — بيروت — ١٩٧١م ، و " بدر شاكر السياب رائد الشعر الحديث " — لعبد الجبار داود البصري — بغداد — دار الجمهورية — ١٩٦٦م ،و " الشعر والشعراء في العراق " — لأحمد أبو سعد — بيروت — دار المعارف — ١٩٥٩م — ص ٢٣٩ .

١٦— علوش ،ناجي — بدر شاكر السياب — بيروت — دار العودة — ١٩٧٤م — ص ٤٣ ، وينظر : لؤلؤة ،د . عبد الواحد — " بين السياب وستويل" — الفكر العربي المعاصر — ع ١٠ — شباط — ١٩٨١م — ص ١٥٢ .

١٧— ديوان بدر شاكر السياب — دار العودة — بيروت — ١٩٧١ م— ص ١٤ ونرمز إليه بـ " الديوان " وعليه نعتمد في دراسة شعر السياب . والأبيات من قصيدته " أهواء " من مجموعته " أزهار وأساطير " .

١٨— الديوان — ص ١٨ ، والأبيات من قصيدته (أهواء) من مجموعته " أزهار وأساطير".

١٩— الديوان — ص ٢٩ ، والأبيات من قصيدته " اللقاء الأخير " من مجموعته " أزهار وأساطير " .

٢٠— الديوان — ص ٨٩ — ٩٠ ، والمقطع من قصيدته " نهاية " من مجموعته " أزهار وأساطير " .

٢١— الديوان — ص ١٠٩ ، والأبيات من قصيدته " ديوان شعر " من مجموعته " أزهار وأساطير " .

٢٢— الديوان — من ص ٥٤٣ إلى ص ٥٦٢ ، نظمها عام ١٩٥٢ م .

٢٣— الحاوي ، إيليا — بدر شاكر السياب — أربعة أجزاء — دار الكتاب اللبناني — بيروت — د . ت — ١/١١٥ .

٢٤— المصدر السابق — ١/١١٥ .

٢٥— المصدر السابق — ١/٨٥ .

٢٦— عباس ، د . إحسان — بدر شاكر السياب — ص ١٦٧ .

٢٧— تنظر في ذلك قصائده التالية : " شباك وفيقة " — ص ١١٧ ، و " حدائق وفيقة " — ص ١٢٥ ، و " أم البروم " — ص ١٣٠ ، و " دار جدّي " — ص ١٤٣ ، و " مدينة السراب " — ص ١٦١ ، و " المعبد الغريق " ص ١٧٦ .

٢٨— ينظر في ذلك : كرم ، أنطون غطاس — " بموته ولد لنا شاعر كبير " — حوار ١٥ — س ٣ — ع ٣ — آذار — نيسان — ١٩٦٥ م — هامش ص ١٢١ .

٢٩— ايدث سيتويل (Edith Sitwell) (١٨٨٧ — ١٩٦٤ م) شاعرة انكليزية كبيرة . يعتمد شعرها على الرمز والأسطورة ، ويتميّز بأنّه يهتمّ بالموسيقى في الصياغة والتعبير وإيصال الأحاسيس وفتح الأبيات بعضها على بعض ، واعتمادها على لازمة تكررها كما في قصيدتها " مايزال المطر يسقط . ١٩٤٠ " . وكان لغارات ألمانيا النازية على لندن وإسقاط القنابل على هيروشيما أثر كبير في تعميق وعيها الإنساني وفي صور الرعب والدمار والتشاؤم في شعرها. وهي شاعرة متديّنة . ترجم لها ولبعض قصائدها الدكتور نذير العظمة في المعرفة — ١٧٧ — ت ٢ — ١٩٧٦ م .

ينظر في ترجمتها : Grand Larousse encyclopédique -9 -P 853

٣٠— ينظر في ذلك : العظمة ، د . نذير — " إديث سيتويل ومؤثراتها في شعر السياب " — المعرفة — ع ١٧٧ — تشرين الثاني — ١٩٧٦ م — ص ٤٧ .

٣١— ينظر في ذلك : لؤلؤة ،د . عبد الواحد — " أثر الشعر الانجليزي في الشعر العربي المعاصر " — البيان — ع ٢٨ — تموز — ١٩٦٨م — ص ٤٩ ؛ وينظر : لؤلؤة ،د . عبد الواحد — " بين السياب وسيتويل " — الفكر العربي المعاصر — ع ١٠ شباط — ١٩٨١ م — ص ١٥٨ .

٣٢— الديوان — ينظر في هوامش الصفحتين ٣٥٦ — ٣٥٧ .

٣٣— الديوان — ص ٣٥٧ — ٣٥٨ .

٣٤— الديوان — هامش الصفحة ٣٥٧ .

٣٥— نقلاً عن :المحامي ،محمد عيطة — بدر شاكر السياب والحركة الشعرية في العراق — دار الحرية للطباعة والنشر — بغداد — ١٩٦٥م — ص ٦٧ .

٣٦— ينظر : العظمة ،د . نذير — " السياب بين مؤثرات البيوت وإيدث سيتويل " — الفكر العربي المعاصر — ع ١٠ شباط — ١٩٨١ م — ص ٨٠ .

٣٧— ينظر :علي ،عبد الرضا — الأسطورة في شعر السياب — وزارة الثقافة والفنون — العراق — ١٩٧٨م — ص ٧٥ .

٣٨— ينظر : الناعوري ،عيسى — أدباء من الشرق والغرب — مذكور سابقاً — ص ١٦١ والجنابي ،أحمد نصيف " الخيال في شعر السياب " — بغداد — الأقلام — س ٢ — ع ٢ — ت ١ — ١٩٦٥م — ص ١٧٤ ؛وعلي ،عبد الرضا — الأسطورة في شعر السياب — ص ٧٢ .

٣٩— " أخبار وقضايا " — شعر — بيروت — ع ٣ — ١٩٥٧م — ص ١١٢ .

٤٠— عباس ، د . إحسان — اتجاهات الشعر العربي المعاصر — عالم المعرفة — المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب — الكويت — ١٩٧٨ م — ص ١٦٥ .

٤١— الديوان — ص ٤٨٢ — ٤٨٥ .

٤٢— سوربير (Cerbère) : جسم كلب ذو رؤوس ثلاثة مع رقبة أفعى وأسنان مسمومة ، يحرس مدخل الجحيم ،فيسمح لأشباح الموتى دون الأحياء أن يلجوا العالم السفلي ويمنع الموتى من الخروج ،تغلّب عليه بعض الآلهة بالرشوة أو القوة .

ينظر في ترجمته Schmidt,Joël -Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine- P 71-72, rt Grimal, Pierre-Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine-P 86

٤٣— تمّوز أو أدونيس هو إله الخصب والنماء ،وحبيب عشتروت — أو أفروديت إلهة الحبّ . وهو يقضي نصفًا من السنة في العالم السفلي ،والنصف الآخر على الأرض مع عشتروت . انظر ترجمة أدونيس — ص ٣٩٢ من هذا البحث .

٤٤— من أمثال (مهدوز وسيزيف وغنيميد وسوربير . . . إلخ) انظر الديوان ص ٣٥٢ و ٣٩١ و ٣٤٠ و ٤٨٢ .

٤٥— من أمثال (تموز — أدونيس — عشتار . . . إلخ) — انظر الديوان — ص ٤١٠ و ٤١٧ و ٤٣٧ و ٤٨٥ . . . إلخ .

٤٦— من أمثال (السندباد — إرم ذات العماد — وحكايات شهرزاد . . . إلخ) انظر الديوان ص ٤٦٣ و ٦٠٢ و ٢٧٩ .

٤٧— من أمثال (قابيل وهابيل — أعمال المسيح وأخباره وأخبار الرسول (ص))—انظر الديوان : ص ٤٢٦ و ٤٣١ و ٤٥٧ و ٤٢٥ و ٤٦٨ .

٤٨— من أمثال (شناشيل ابنة الجلبي — جميلة بوحيرد . . . إلخ) انظر الديوان ص ٣٧٨ و ٥٩٧ .

٤٩— من أمثال (أساطير صينية — تاريخ شرقي) — انظر الديوان — ص ١٧٦ و ٣٥٥ و ٣٦٦ .

٥٠— السامرائي ،د . إبراهيم — لغة الشعر بين جيلين — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ط ٢ — ١٩٨٠م — ص ٢٤٥ .

٥١— عيّاد ،د . شكري محمد — الأدب في عالم متغيّر — الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر — القاهرة — ١٩٧١ — ص ١٧٢ .

٥٢— خوري ،إلياس — دراسات في نقد الشعر — دار ابن رشد — بيروت — ط ١ — ١٩٧٩ — ص ٢٨ .

٥٣— الديوان — ص ٣٧٨—٣٨٨ .

٥٤— عشتار (Ishtar) : تدعى أيضا عشتروت ،وهي إلهة الخصب . ينظر في ترجمتها : Grand larousse encyclopédique -1- P 628

٥٥— في الديوان — من ص ٣٤٩ إلى ص ٣٥٤ .

٥٦— العالم ،محمود أمين — " قرأت العدد الماضي من الآداب " — الآداب — س ٣— ع ٣— آذار — ١٩٥٥م — ص ٦٦—٦٧ .

٥٧— الحاوي ،إيليا — " دراسة نقدية لديوان "أنشودة المطر" " — الآداب — س ٩ — ع ٥ — أيار — ١٩٦١م — ص ٦٠ .

٥٨— في الديوان — من ص ٣٢٤ إلى ص ٣٢٧ .

٥٩— في الديوان — من ص ٤٨٦ إلى ص ٤٩١ .

٦٠— رزوق ،أسعد — الأسطورة في الشعر المعاصر — منشورات مجلة آفاق — بيروت — ١٩٥٩م — ص ٩٠ .

٦١— في الديوان — من ص ٤٥٣ إلى ص ٤٥٦ .

٦٢— نهر صغير في قرية الشاعر " جيكور " .

٦٣— سعيد ،د . خالدة — حركية الإبداع — دار العودة — بيروت — ط ١ — ١٩٧٩م — ص ١٩٠ .

٦٤— المصدر السابق — ص ١٩١ .

٦٥— ينظر في ذلك : صفدي ،مطاع — " اللحظة الحضارية والشعر " — الآداب — س ٩ — ع ٣ — آذار — ١٩٦١م — ص ١٠ و ١١ ،وحاوي ،إيليا — " دراسة نقدية لديوان (أنشودة المطر) " — الآداب — س ٩ — ع ٥ — أيار — ١٩٦١م — ص ٢١ ، والحيدري ، بلند — "مقابلة " — الثقافة العربية — ليبيا — س ٣ — ع ٨ — آب — ١٩٧٦م — ص ٨١ ، وقطامي د . سمير — " الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب " — فكر — بيروت — ع ٤٣ — ٤٦ — ١٩٨٠ — ١٩٨١م — ص ١٠٩ .

٦٦— ينظر في ذلك : كمال الدين ،جليل — الشعر العربي الحديث وروح العصر — دار العلم للملايين — بيروت — ط ١ — ١٩٦٤م — ص ٢٩٨ و ٣٠٢ ،وكرم ،أنطون غطاس — " بموته ولد لنا شاعر كبير " — حوار — ١٥ — ص ١٢١ — ١٢٢ و ١٢٣ — ١٢٤ والحنابي ،أحمد نصيف — " الخيال في شعر السياب " — الأقلام — ص ١٧٢ .

٦٧— ينظر في ذلك : علي ،عبد الرضا — الأسطورة في شعر السياب — ص ١٢٩ — ١٣٠ .

٦٨— ينظر في ذلك : المصدر السابق — ص ١٤٢ — ١٤٣ و ١٤٥ — ١٤٦ .

٦٩— الناعوري ،عيسى — أدباء من الشرق والغرب — ص ١٦٣ .

٧٠— العظمة ،د . نذير — " السياب بين مؤثرات إليوت وإيدث سيتويل " — الفكر العربي المعاصر — ص ٨٦ .

٧١— بلاطة ،يوسف — بدر شاكر السياب — ص ٩٩ .

٧٢— في الديوان — من ص ٤٧٤ إلى ص ٤٨١ .

٧٣— ياغي ،د . هاشم — " تحليل لقصيدة أنشودة المطر " — الثقافة العربية — ع ٢— س ١ —ك١— ١٩٧٢ م— ص ٦٤ .

٧٤— عوض ،ريتا — أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ط ١ — ١٩٧٨م — ص ١٠٠ .

٧٥— المصدر السابق — ص ١٠١ .

٧٦— خوري ، إلياس — دراسات في نقد الشعر — ص ٢٩ .

٧٧— ينظر : سفال ،ديزيره — " الأرض الخراب والشعر العربي المعاصر " الفكر العربي المعاصر — ع ١٠ — شباط — ١٩٨١م — ص ١٢٣ ، ومكارم ،عدنان — " المؤثرات الانكليزية في تجربة السياب الشعرية " — الموقف الأدبي — ع ١٢٢ — حزيران — ١٩٨١ م — ص ٥٥—٥٧ .

٧٨— ينظر : العظمة ،د . نذير — " إديث سيتويل ومؤثراتها في شعر السياب " — المعرفة — ص ٤٩ ،وقطامي ،د . سمير — " الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب " — فكر — ص ١٠٨ ، ومكارم ،عدنان — " المؤثرات الانكليزية في تجربة السياب الشعرية " — ص ٥٣ .

٧٩— عوض ،ريتا — أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث — ص ١١٢ .

٨٠— الديوان — ص ٦٩١ ، من قصيدته " عكّاز في الجحيم " .

٨١— الديوان — ص ٦٤٤ ،من قصيدته " يقولون تحيا " .

٨٢— الديوان — ص ٢٩٧ ،من قصيدته " قالوا لأيوب " .

٨٣— الديوان — ص ٧٠٠ ،من قصيدته (حميد) .

٨٤— ينظر:الديوان — قصيدته " عكّاز في الجحيم " — ص ٦٩٢—٦٩٣ .

٨٥— الديوان — ص ٦١٦ ،من قصيدته " الباب تقرعه الرياح " .

٨٦— الديوان — ص ٢٣٦—٢٣٧ ، من قصيدته " نداء الموت " .

٨٧— تنظر قصيدته " في الليل " — الديوان — ص ٦٠٨—٦١٠ .

٨٨— الديوان — ص ٢٣٧ ،من قصيدته " نداء الموت " .

٨٩— الديوان — ص ١٣٩ ، من قصيدته " أمام باب الله " .

٩٠— الديوان — ص ٧٠٣ ، من قصيدته " المعول الحجري " .

٩١— أيوب من أنبياء العرب قبل موسى ، يذهب بعض المؤرخين إلى أنّه كان يسكن في " نوى " بحوران ، يُروى أنّ اللّه ابتلاه بأمواله وجسده ، ولكنّه ظلّ على عبادته وشكره وصبره فعافاه اللّه ورزقه وكان من أنبيائه . ينظر : الأعلام — ١/٣٧٩— ٣٨٠ ، ورد ذكره في القرآن الكريم في سورة الأنبياء — الآيتان ٨٣و٨٤ ، وانظر : الكتاب المقدس — العهد العتيق — سفر أيوب .

٩٢— السندباد : شخصية أسطورية قيل إنّها عاشت في زمن هارون الرشيد في بغداد ، وقامت بسبع مغامرات بحرية . انظر تفصيل رحلاته السبع في — ألف ليلة وليلة — بيروت — دار العودة — د . ت — الجزء الخامس — من الليلة ٥٦١ إلى الليلة ٥٩٩ — ص ٩٩٠ — ١٠٤٧ .

٩٣— الديوان — ص ٢٤٨— ٢٤٩ ، وتنظر قصيدته " قالوا لأيوب " — ص ٢٩٦—٢٩٨

٩٤— هي من " منزل الأقنان " — الديوان من ص ٢٢٩ إلى ص ٢٣٢ .

٩٥— بلاطة ، يوسف — بدر شاكر السياب — ص ١٣٧ .

٩٦— من قصيدة " حدائق وفيقة " — الديوان — ص ١٢٩ .

٩٧— ينظر : الديوان — ص ٢٦٩ .

٩٨— ينظر : الديوان — ص ١٧٠ .

٩٩— الديوان — ص ٢٤٤ — ٢٤٥ من قصيدة " خذيني " وينظر الديوان — ص ٦٦٦ و ص ٧٢٠ .

١٠٠— تنظر قصيدة " ليلة في باريس " — الديوان — ص ٦٢١ .

١٠١— الديوان — ص ٦٣٩ — ٦٤٠ ، من قصيدة " أحبيني " .

١٠٢— الديوان — ص ٦٤٧ ، من قصيدة " وغداً سألقاها " .

١٠٣— وهذا واضح من تأريخه لقصائده ، فقد كتب ثماني عشرة قصيدة بين ١٩٦٢/١٢/٢٦ و ١٩٦٣/١/١٠ — انظر الديوان — ص ٢٤٨—٣٠٦ .

١٠٤— بلاطة ، يوسف — بدر شاكر السياب — ص ١٣٩ .

١٠٥— المصدر السابق — ص ١٤١ .

١٠٦— جبرا ، جبرا إبراهيم — النار والجوهر — دار القدس — بيروت — ط ١ — ١٩٧٥م — ص ٧١ .

١٠٧ــ كرم ،أنطون غطاس ــ "بموته ولد لنا شاعر كبير" ــ حوار ــ ١٥ــ س ٣ ــ ع ٣ ١٩٦٥م ــ ص ١٢١ .

١٠٨ــ بلاطة ،يوسف ــ بدر شاكر السياب ــ ص ١٩٢ .

١٠٩ــ سعيد ،د . خالدة ــ حركية الإبداع ــ ص ١٣١ .

١١٠ــ خليل حاوي (١٩٢٥ــ١٩٨٢م) شاعرلبناني معاصر . ولد في الشُّوَيْر بجبل لبنان . نال الشهادة الثانوية من "الكلّية الوطنية" بالشُّوَيْفات ١٩٤٧م . ثم درس في الجامعة الأميركية ببيروت فتخرّج بشهادة البكالوريوس في الأدب العربي والفلسفة ١٩٥٢م ، ثم الماجستير ١٩٥٥ . ثم حصل على الدكتوراه من جامعة "كمبردج" ١٩٥٩ . كان يعمل مدرّساً في الجامعة الأميركية ببيروت . صدر له من الشعر : "نهر الرماد" ١٩٥٧ ،و "الناي والريح" ١٩٦١ ، و "بيادر الجوع" ١٩٦٥ ،و "الرعد الجريح" و" من جحيم الكوميديا" ١٩٧٩م . جُمعت الدواوين الثلاثة الأولى مع بعض الدراسات في مجلد صدر عن دار العودة ببيروت عام ١٩٧٢ . وسنعتمد على هذا المصدر في هذه الدراسة . استقيت هذه المعلومات من مصادر ، أهمّها : مجلة "شعر" ــ بيروت ــ ع٢ ــ١٩٥٧م ــ ص ١٠٣ ، والكاتب ، حسّان بدرالدين ــ الموسوعة الموجزة ــ المجلد الثاني ــ الجزء السابع ــ ص ٢٢٨ــ ٢٢٩ . مات الشاعر انتحاراً ،وذلك بإطلاق النار على نفسه احتجاجاً على اجتياح العدو الصهيوني للبنان . ينظر في ذلك : الأنصاري ،د. محمد جابر ــ مأساة أمة في مأساة شاعر ــ الدوحة ــ ع ٨٠ ــ أغسطس ١٩٨٢م ، والنقاش رجاء ــ مأساة لبنان ومأساة الشاعر المنتحر ــ الدوحة ــ ع ٨٠ ــ أغسطس ١٩٨٢م .

١١١ــ حاوي ،د .خليل ــ ندوة المجلة "حركة التجديد في الشعر العربي الحديث" ــ أدار الندوة يحيى حقّي ــ المجلة ــ ع ١٤٤ ــك ١ ــ ١٩٦٨م ــ ص ٩٦ .

١١٢ــ حاوي ،د . خليل ــ ندوة الفكر العربي ــ "أزمة الإيصال والدور الحضاري للشعر" ــ الفكر العربي ــ ع ١٤ــ س ٢ ــ آذار ــ نيسان ــ ١٩٨٠م ــ ص ٩١ .

١١٣ــ حاوي ،د . خليل ــ كتاب "مطارحات في فنّ القول" ــ عمل محيي الدين صبحي ــ ص ٦٠ .

١١٤— حاوي ،د . خليل — ندوة الفكر العربي — " أزمة الإيصال والدور الحضاري للشعر " — ص ٩٠ .

١١٥— ينظر تصريح الشاعر بذلك — الديوان — ص ١٤٣ ،وينظر في الفروقات الكبيرة بين قصيدته " السجين " المنشورة في مجلة " شعر " — بيروت — س ١ — ع ٢ — ص ٦ والمنشورة في الديوان — ص ٦٩ .

١١٦— حاوي ،د . خليل — كتاب " مطارحات في فنّ القول " — ص ٦٥ .

١١٧— حاوي ،د . خليل — ندوة الفكر العربي " أزمة الإيصال والدور الحضاري للشعر " — ص ٩٣ .

١١٨— حاوي ،د . خليل — " حديث مع الدكتور خليل حاوي " — الآداب — س ١١ — ع ٧ — تموز — ١٩٦٣ — ص ٧٢ . وينظر في ذلك : ندوة المجلة — " حركة التجديد في الشعر العربي " — ص ٨٨،ومطارحات في فنّ القول — ص ٥٤ .

١١٩— حاوي ،د . خليل — ندوة المجلة — " حركة التجديد في الشعر العربي " ص ٩٤ .

١٢٠— حاوي ،د . خليل — " مقابلة أدبية مع الدكتور خليل حاوي " — الآداب — س ١٣ — ع ٨ — آب — ١٩٦٥م — ص ١٥ .

١٢١— حاوي ،د . خليل — " مقابلة مع الشاعر الدكتور خليل حاوي " — إعداد عبد البطاط — البيان — س ١٣ — ع ١٤٥ — نيسان — ١٩٧٨ — ص ٤٩ .

١٢٢— المصدر السابق — ص ٥٠ .

١٢٣— حاوي ،د . خليل — " مقابلة مع خليل حاوي " — المعرفة — ع ١٢٣ — آذار ١٩٧٣م — ص ١٠٩ .

١٢٤— كرم ،د . أنطون غطاس — " الواقع رؤيا والرؤيا واقع " — مقال ملحق بديوانه — بيروت — دار العودة — ١٩٧٢م — ص ٣٧٠ .

١٢٥— كمال الدين ،جليل — الشعر العربي المعاصر — ص ٤٢٩ .

١٢٦— شلق ، د . علي — نقاط التطور في الأدب العربي — بيروت — دار القلم — ط ١ — ١٩٧٥م — ص ٢١٦ .

١٢٧— المرجع السابق — ص ٢١٧ .

١٢٨— طرابيشي ،جورج — " خليل حاوي من المأساة إلى الملحمة " — الآداب — س ٩ — ع ٩ — أيلول — ١٩٦١ م — ص ١٤ .

١٢٩— بيضون ،عفاف — " التطوّر في شعر خليل حاوي من نهر الرماد إلى الناي والريح " — الديوان — ص٣٧٧ .

١٣٠— المصدر السابق — ص ٣٧٨ .

١٣١— رزوق ، أسعد — الأسطورة في الشعر المعاصر — ص٢٧، وينظر : شلق ، د . علي — نقاط التطور في الأدب العربي — ص ٢٢١ .

١٣٢— فخري ،ماجد — " نهر الرماد لخليل حاوي " — شعر — العدد ٤ — ١٩٥٧م — ص ٩٣ .

١٣٣— المصدر السابق — ص ٩٣ .

١٣٤— الديوان — ص ١٩ .

١٣٥— الديوان — ص٦٧—٦٨ .

١٣٦— الديوان — ص ٧٦ .

١٣٧— الديوان — ص ٨٢ .

١٣٨— الديوان — ص ٩٨ .

١٣٩— الديوان — ص١٠٣—١٠٤ .

١٤٠— سدوم : مدينة من مدائن قوم لوط في البحر الميت . ذكر الكتاب المقدس أنّ اللّه أمطرها ناراً وكبريتاً قصاصاً على خطايا أهلها .
ينظر تفصيل ذلك في : العهد العتيق — سفر التكوين — الإصحاح التاسع عشر — بدءاً من الآية ٢٣ .

١٤١— الديوان — ص١٣٦ .

١٤٢— الديوان — ص١٣٨—١٣٩ .

١٤٣— الديوان — ص١٣—١٤ .

١٤٤— الديوان — ص١٤—١٥ .

١٤٥— الديوان — ص٢٦ .

١٤٦— الديوان — ص٤٧—٤٨ .

١٤٧— الديوان — ص١٢٢—١٢٣ .

١٤٨— ينظر في ذلك : الديوان — ص ٨٥ .

١٤٩— الجيوسي ،سلمى الخضراء — " قصيدة الناي والريح " — مقالة ملحقة بالديوان — ص٣٨٧ .

١٥٠– المصدر السابق – ص ٣٩٧٠

١٥١– شلق ، د . علي – نقاط التطور في الأدب العربي – ص ٢٢٦٠

١٥٢– حجازي ، أحمد عبد المعطي – مقالة " السندباد في رحلته الثامنة " – ملحقة بالديوان – ص ٤٢٥ ٠

١٥٣– زايد ، علي عشري – " أنماط شخصية السندباد في الشعر المعاصر " – الثقافة العربية – س ١ – ع ٦ – نيسان – ١٩٧٤ – ص ٣٩٠

١٥٤– المصدر السابق – ص ٢٩٠

١٥٥– طرابيشي – جورج – " خليل حاوي بين " نهر الرماد " و " الناي والريح " " – الآداب – س ٩ – ع ٩ – أيلول – ١٩٦١م – ص ١٦ ٠

١٥٦– ميخائيل ، انطانيوس – دراسات في الشعر العربي الحديث – ص ٢٩٠

١٥٧– الديوان – ص ١٥٥٠

١٥٨– الديوان – ص ١٦٣٠

١٥٩– الديوان – ص ١٦٤–١٦٥٠

١٦٠– الديوان – ص ١٧١–١٧٢٠

١٦١– الديوان – ص ١٧٥–١٧٦ ٠

١٦٢– الديوان – ص ١٨١–١٨٢٠

١٦٣– الديوان – ص ٢٠٨ ٠

١٦٤– الديوان – ص ٢٢٢٠

١٦٥– حاوي ، خليل – مقدمة القصيدة – الديوان – ص ٢٢٥٠

١٦٦– الديوان – ص ٢٢٩–٢٤٠ ٠

١٦٧– الديوان – ص ٢٤٦٠

١٦٨– الديوان – ص ٢٦٣–٢٦٤٠

١٦٩– الديوان – ص ٢٦٥–٢٦٦٠

١٧٠– الديوان – ص ٢٦٦–٢٦٧٠

١٧١– الديوان – ص ٢٧١٠

١٧٢– الديوان – ص ٢٧٢٠

١٧٣— طرابيشي ،جورج — " من المأساة إلى الملحمة " — الآداب — س ٩ — ع ٩ — أيلول — ١٩٦١م — ص ٧٧ .

١٧٤— صفدي ، مطاع — " اللحظة الحضارية والشعر " — الآداب — س ٩ — ع٣ آذار — ١٩٦١ م — ص ٧٠ .

١٧٥— صفدي ،مطاع — " اللحظة الحضارية و الشعر " — ص ١٢ .

١٧٦— مروة ،حسين — " بيادر الجوع " — مقال ملحق بالديوان — ص ٤٥٧ .

١٧٧— المصدر السابق — ص ٤٥٦ .

١٧٨— الريس ،رياض نجيب — الفترة الحرجة — المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر — مطبعة التلغراف الحديثة — بيروت — ١٩٦٥م — ص ١٦٧ .

١٧٩— المصدر السابق — ص ١٦٧ .

١٨٠— المصدر السابق — ص ١٦٨ .

١٨١— الديوان — ص ٢٧٩ .

١٨٢— الديوان — ص ٢٨٥—٢٨٦ .

١٨٣— الديوان — ص ٢٩٦—٢٩٧ .

١٨٤— الديوان — ص ٣٠٠ .

١٨٥— لعازر إنسان أحياه المسيح بعد أربعة أيام من موته — يُنظر تفصيل ذلك في — إنجيل يوحنا — الإصحاح الحادي عشر . وترمز هذه الشخصية عند الشاعر إلى عودة الحياة بعد الموت والخصب بعد الجفاف ،ولكنّ الشاعر استخدمها بطريقة مغايرة لذلك في القصيدة .

١٨٦— الريس ، رياض نجيب — الفترة الحرجة — ص ١٦٤ .

١٨٧— اليوسف ،يوسف سامي — الشعر العربي المعاصر — منشورات اتحاد الكتاب العرب — مطبعة الكاتب العربي — دمشق — ١٩٨٠م — ص ٢٣ .

١٨٨— عوض ،ريتا — الموت والانبعاث في شعر خليل حاوي — الآداب — س ٢٢ — ع ١ — ك ٢ — ١٩٧٤م — ص ٣٩ .

١٨٩— مروة ،حسين — بيادر الجوع — مقال ملحق بالديوان — ص ٤٦٧ .

١٩٠— الديوان — ص ٣١٣ .

١٩١— الديوان — ص ٣١٤—٣١٥ .

١٩٢ — الديوان — ص ٣١٩ — ٣٢٠ .

١٩٣ — الديوان — ص ٣١٧ — ٣١٨ .

١٩٤ — الديوان — ص ٣٢٢ .

١٩٥ — الخضر : أحد أولياء المسلمين وصاحب موسى عليه السلام ، اختلف في نسبه وفي كونه نبيًّا وفي طول عمره وخلوده . يُنظر تفصيل ذلك في : ابن عساكر — التاريخ الكبير — مطبعة روضة الشام — ١٣٣٢هـ — ٥/١٤١ — ١٦١ ، وابن حجر — الإصابة في تمييز الصحابة — مصر — مطبعة السعادة — ١٣٢٣هـ — ٢/١١٤ — ١٣٧ .

١٩٦ — الديوان — ٣٢٨ — ٣٢٩ .

١٩٧ — الديوان — ص ٣٣٥ .

١٩٨ — مريم المجدلية امرأة كانت خاطئة ثم أصبحت صالحة حين آمنت بالمسيح ، فغسلت رجليه بالدموع والطيب ومسحتهما بشعرها . ينظر — إنجيل لوقا — الإصحاح السابع .

١٩٩ — الديوان — ص ٣٤٨ .

٢٠٠ — الديوان — ص ٣٥٢ — ٣٥٣ .

٢٠١ — الديوان — ص ٣٥٧ .

٢٠٢ — الديوان — ص ٣٦٠ — ٣٦١ .

٢٠٣ — الديوان — ص ٢٩٩ .

٢٠٤ — الديوان — ص ٣٢٢ — ٣٢٣ .

٢٠٥ — الديوان — ص ٣١٢ .

٢٠٦ — الديوان — ص ٣١٩ .

٢٠٧ — الديوان — ص ٣٣١ — ٣٣٢ .

٢٠٨ — الديوان — ص ٣٠٣ .

*** *** ***

الفصل الثالث

وحدة المناخ الشعري في القصيدة الحديثة

تمهيد :

يتجه بعض الشعر العربي المعاصر ، اليوم ، اتجاهاً موغلاً في السريالية والحداثة ، متجاوزاً الواقع إلاّ بعضه ، متخطّياً التراث إلا بعض الجوانب المضيئة منه ، مستفيداً ، إلى حدّ بعيد ، من تقنية القصيدة الأوروبية وتعقيداتها ، وبخاصة ما توصلت إليه القصيدة الفرنسية المعاصرة من " بودلير " إلى " سان جون بيرس " (١٨٨٧–١٩٧٥م) .

وكان للحركة السريالية تأثير في معظم الشعر العربي المعاصر ، ويتجلى ذلك في مضمون القصيدة وفي شكلها ؛ ففي المضمون ابتعد بعض الشعراء(1) بموضوعات القصيدة إلى رؤيا كونية وهموم شمولية يحسّها الإنسان المعاصر ، كالإحساس بالغربة الوجودية ، والرفض ، والقلق ، والخوف على مصير الفرد وضياعه ، وحبّ المغامرة وكشف المجهول ، وهذا ما أدّى إلى تغيير جذري في بنية القصيدة ، حتى بات بعض الشعراء يرى أنّ على كلّ قصيدة أن يكون لها شكلها الخاص . وأدّى التجريب إلى تغيير جذري في الإيقاع واللغة والصورة ، ثم إلى غموض القصيدة المعاصرة .

خصائص القصيدة في وحدة المناخ الشعري

صحيح أنّ التفرّد سمة من سمات شعراء هذا الاتجاه ، وأنّ لكلّ شاعر ملامحه الخاصة وخصوصية تجربته ورؤياه ، وتطوره متأثراً بآخر ما يصدر من شعر في العالم الأوروبي ، ولكننا لا نعدم أن نجد ملامح عامة تجمع قصائدهم . منها :

١ـ الاتجاه بالقصيدة العربية نحو التجربة الحديثة والرؤيا الشمولية : ليس المهم أن تتلاءم ماهية التجربة مع مبادئ المجتمع ومعتقداته ، وإنما المهم أن يكون للشاعر تجربة معاصرة شمولية متقدّمة وأن يستطيع التعبير عنها بصدق وعفوية ؛ فالتجربة أساس من أسس العمل الشعري ، وقصيدة لا ترتكز في بنيتها على تجربة عنيفة هي نظم ونسج

مشوّه لتجارب الآخرين ورؤاهم . وكثيرًا ما أدّت صراحة بعض الشعراء إلى خدش الشعور العام ؛ فهم لا يقيمون أهمية للمتلقي ويرفضون كلّ رقيب على تجاربهم الذاتية . يقول أدونيس : "هناك شبه إجماع في الذوق الشعري عندنا ، على تجاهل التجربة ، بمعناها الحقيقي الفذّ . فأنت شاعر ليس لأنك تعبّر بصدق عن تجربتك ، بل لأنك تعبّر عن مجموعة التجارب المشتركة والمتوارثة . ويقلّ حظّك من الشعر بقدر ما تعمق تجربتك وتتفرّد . وربما سمّاك ،وقتئذ ، أصحاب هذا الذوق مجنونًا ، أو شاذًّا إذا أرادوا أن يتلطّفوا ".(٢)

وللتجربة دور كبير في وحدة المناخ الشعري ؛ فهي روحها وأحد العوامل التي تؤدّي إلى صهر رموز الشاعر وأساطيره وأوزانه ولغته وصوره . ووحدة التجربة ضرورية في وحدة الرؤيا .

والرؤيا الحديثة إحدى ضرورات وحدة المناخ الشعري وأهم أركانها ، وهي معيار يميّزون بوساطته بين الحداثة والتقليد ، " فالفرق بين القديم والجديد لا نلتمسه ،بالضرورة ، في الشكل ، بل في الروح ، في الحضور الشعري الشخصي الجديد الأصيل ،تعبيرًا ورؤيا ".(٣)

ويرفض هؤلاء الرؤيا الفكرية التي تأتي بعد مرحلة الفعل الثوري والرؤيا المعاصرة التي تعايشه ،ويتّجهون نحو رؤيا شمولية مستقبلية تسبق الفعل الثوري . وثورية الرؤيا ، عندهم ، في كونها تقفز خارج المفهومات الثابتة وتكشف عن الوجه المستور من العالم وتتجه بالشعر نحو المستقبل . ويشدّدون على عمق الرؤيا ؛ فعلى الشاعر أن يرى ما لا يراه الإنسان العادي ،وأن يفتح حواسه جميعها لاستقبال رؤيا متميّزة جديدة .

وتتطلّب هذه الرؤيا قوة شاعرية ،فلا يصرّح الشاعر برؤاه ،وإنما يدعها تتجلّى في موسيقا القصيدة وأنغامها وصورها ولغتها ورموزها .

وشمولية رؤاهم وتعقّدها وتشابكها وتفاعلها نتيجة لتجربة الإنسان المعاصر ذات الجوانب المتعدّدة ،وإذا كانت الرؤيا ،في الوحدة العضوية ، تنمو مع نمو القصيدة وتتضح بتماسكها ، فإننا نجد ،هنا ، تفكّكًا فيها لأنّ القصيدة تقوم على القلق والرفض مما يؤدّي إلى قلق الرؤيا . ومع ذلك فهي ذات أهمية كبيرة . يقول أدونيس :

" لعلّ خير ما نعرّف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا ".(٤)

ولا يؤخذ على أصحاب هذا الاتجاه إيغالهم في الرؤى المستقبلية ، ولكن يؤخذ عليهم أنّ رؤاهم تصدر ،أحياناً ،عن هموم غير عربية مما يبعد قصائدهم عن واقعنا ومفهوماتنا .

٢ــ الاتجاه بالقصيدة نحو الرفض : يشدّد نقاد الحداثة في العالم العربي على فهم التراث واستغلاله في ابتكار المعاصر الجديد ، فيقول أحدهم : " إنّ الشاعر الذي يحسّ بأنه يقف على عتبة مملكة الشعر هو الذي يستطيع استغلال الماضي في ابتكار شيء جديد ".(٥)

ويرفض بعض شعرائنا أن يكون الشاعر واحداً ممن يقبلون بالحياة كما هي ، وإنما الشاعر جوال مغامر ثائر ، يقف وحيداً في مواجهة العالم القديم ويحاول تغييره بوساطة القصيدة ، فالشعر " ليس قبولاً ،بل سؤال دائم ،وبحث دائم ، وتجاوز دائم ،من أجل تغيير الحياة وجعلها أكثر جمالاً ونقاوة وإضاءة . وهذا يحتّم أن تكون القصيدة شبكية تلتقط العالم بتركيبه كلّه ، بتعقيده كلّه . إنّ كل قصيدة حقيقية حرب أو هجوم ".(٦)

ويتجلّى رفضهم في صور كثيرة ،فإذا كان النقد التفسيري ،مثلاً ، يعتمد على معنى الشعر ومضمونه ،فإنهم يرون أنّ القصيدة الحديثة تتجه إلى الكلمات وطريقة التعبير، وهم لا يبحثون فيها " عن الصورة أو الفكرة بحدّ ذاتها ، بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه ".(٧) وإذا كان قارئ الشعر التقليدي يحدّد أبعاد القصيدة وشكلها ، فإنهم يريدونها مفتوحة الأبعاد والأشكال والمعاني . يقول أدونيس : " ليس للشعر تخوم . لذلك ليست المسألة أن نفهمه ، بل أن نتأمل في أبعاده . ليست أن نستوعبه ، بل أن نواكبه . وهكذا لم يعد (كذا) جائزاً أن نقرأ القصيدة خيطيّاً ــ سطراً سطراً ،وإنما يجب أن نقرأها كأننا نقرأ فضاء ".(٨) وإذا كانت قيمة القصيدة التقليدية تكمن فيما تقوله ،فقيمة القصيدة الحديثة " تكمن في طاقتها على الإيحاء : الأحلام التي تثيرها ، المشاعر التي توحي بها ،الأفكار التي تكشف عنها ،الأسئلة التي تولدها ".(٩)

وترى خالدة سعيد أنّ الرفض بالمفهوم الغربي ،هدم أسس العالم القديم

وبناء عالم جديد على أنقاضه . " الرفض بهذه الصورة الواضحة المباشرة الراسخة ، المنبثقة عن موقف واضح وحاسم من العالم ما يزال الشعر العربي ينتظره "[١٠] أما الرفض في شعرنا المعاصر فهو مجرّد عدم قبول وإنكار حضاري " إنه رفض سلبي ، لأنّ الشاعر العربي الرافض لم يبدأ الثورة على العالم إنما اكتفى باختيار المنفى " .[١١]

ويبدو أنّ للرفض علاقة برؤيا القصيدة ، فإذا كان جذريًّا فإن الرؤيا التي تنشأ عنه تكون عدمية الطابع سوداوية المنحى ، وهذا نادر في شعرنا المعاصر . أما الرفض الإيجابي ، وهو رفض ما هو قائم في سبيل ما سيقوم ، فهو الأكثر وجوداً ، وهو يواجه العالم لإصلاحه . وعلى الرغم من أنه رفض بسيط فقد أدّى إلى تغيير جذري في جمالية الشعر المعاصر .

٣ــ <u>الاتجاه بالقصيدة إلى جمالية المناخ الشعري</u> : يبدو لنا أنّ الرفض قد أدّى إلى تغيير في طبيعة القصيدة ، تغيرت الصورة واللغة والإيقاع والعلاقات ، فمن المستحسن أن تتغيّر النظرة إلى طبيعتها وأن تتغيّر بناء على ذلك ، مقاييس الوحدة فيها .

وليست الصورة ، في وحدة المناخ الشعري ، نوعاً من الزخرف البديعي المضاف إلى القصيدة ، أو كياناً قائماً بذاته ، وإنما هي نسيج حيّ وبنية ذات علاقات متشابكة متفاعلة ، تمتدّ طولاً وعمقاً من أغوار النفس إلى مدارك الوعي ، تصدر عن الإحساس وتشرف عليها الرؤيا وتوجّهها . " من هنا لا يجوز أن تبحث في الشعر عن الصورة بحدّ ذاتها ، وإنما عن الكون الشعري فيه ، وعن صلته بالإنسان والعالم ، والكشف عنهما ".[١٢]

وتعتمد الصورة ، عندهم ، على التدافع والتنافر والحركة العنيفة ، ويكون ذلك عن خلال بؤرة مركزية تحافظ على توازن القصيدة وسيرها العام . وتعدّ هذه البؤرة رابطاً متيناً فيها ، فليست هذه الصور المستوحاة ، في معظمها ، من الحركة السريالية بلا روابط أو مجموعة من الصور الهذيانية التي لا تحتكم للوعي الخفي أو المناخ العام . يقول أحد النقاد : " إنّ الصورة السريالية هي ، غالباً ، مجموعة من الفلذات التي تغلب عليها الفوضى والتفكّك . إلاّ أنها في مجملها تبثّ حالة كثيرة الذهول ، عميقة الأغوار ".[١٣] أليس الذهول العام حالة مناخية تجعل هذه الصور بنية واحدة ؟ أليس صدور هذه الصور عن أعماق النفس حالة مناخية توحّدها ؟

وتؤدّي الصور دوراً أساسيًّا في بناء القصيدة ،وهي لا تنسجم مع علم البيان ، وإنما أصبحت تحتوي على بعث الفوارق والمتناقضات وتقوم على علاقات جديدة . ويبدو لنا أن هذه الصور ،وإن بدت غريبة العلاقات سريعة الحركة منعزلة بعضها عن بعض ، توحي في مجموعها وتلاحقها ، بمناخ معيّن متنوع التفاصيل ، متماسك الصبغة والانطباع.

وليست لغة الشعر حياديّة تصف الحدث ولا تشترك في صنعه ، فهي أصوات ذات قدرة عجيبة على الإيغال في جسد القصيدة ،وقدرتها تصويرية إيقاعية حسّيّة تفاعلية ، تتأثر ببنية القصيدة وتؤثر فيها ،تفجّر وتتفجّر ،تأخذ وتعطي ، وتجعل الصورة ملوّنة باللغة والإيقاع هاجساً ذا معنى وحركة . وهي ،بذلك ، تتجدّد باستمرار ، تتفجّر من الداخل وتصبح كتلة تشعّ بعلاقات غير مألوفة وغير ثابتة . " هذا يعني أنّ لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق "[١٤]، و" لا بد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها ،أن تزخر بأكثر مما تعد به ،وأن تشير إلى أكثر مما تقول "[١٥].

وما دامت الرؤيا في القصيدة الحديثة مستقبلية فإنّ على اللغة أن تتسواءم معها وأن تنبثق منها جديدة الإيحاء والطابع ؛" فالشعر هو بمعنى ما ، جعل اللغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله "[١٦]. وهكذا تخرج اللغة ،عند هؤلاء ،من حيز المألوف والثبات إلى حيز الحركة والتحوّل والغرابة .

ويؤكّد هؤلاء أنّ الشعر الجديد يحتاج إلى شكل متجدّد تنبع موسيقاه من تناغم حركي داخلي ،ويرى أدونيس أنّ لكل قصيدة حديثة شكلها الخاص ،فيقول : " ليس هناك شعر جديد ما لم يكن شكله جديداً "[١٧]. وهذه من بدهيات التحوّل . وهو يبتعد بذلك ،عن موروث القصيدة الشكلي ،وينفر من ثباته ،فيقول : " أنا أنفر من القالب نفوري من القبر . القالب قبر "[١٨]. ويتلاءم هذا الرأي مع مذهبه الشعري الذي يؤمن بالحركة والتحول في الشكل والمضمون ،فالثبات موت والحركة حياة وتحوّل . ونستطيع بهذا المبدأ أن نفسّر موقفه من التراث ،فهو لا يرفضه ،ولكنه يرفض إعادته ، فإعادة الشيء تثبيت لوجوده ،والثبات موت . أما تحريك الشيء بالتحوّل فيؤدي إلى إحيائه . يقول أدونيس : " التراث لا ينقل بل يخلق "[١٩] و" ليست الثقافة استعادة وإنما هي ابتكار"[٢٠].

ويهتمّ هؤلاء بالشكل ،ولكنه يعني ،عندهم ، القصيدة . إنه الشكل المتحوّل المتفاعل مع الطاقة الإبداعية . وهم يحذّرون من السقوط في الشكلية ،لأنها " انهيار ،

بل انحطاط " .(٢١)

وهم يصرّون على تفاعل الشكل مع المضمون ؛ فـ " ليس الشكل وعاء المحتوى ، أو رداءه ، أو نموذجاً ، أو قانوناً ، وإنما هو حياة تتحرّك أو تتغيّر في عالم يتحرّك أو يتغيّر . فعالم الشكل هو ، كذلك ، عالم تحوّلات ".(٢٢)

ويخشى هؤلاء أن تصبح القصيدة شكلاً ثابتاً ، فلجؤوا إلى التحوّل الكلّي ورأوا أنّ لكلّ قصيدة شكلاً مناسباً . وهو نتيجة لحركة القصيدة التي تؤدّي إلى تميّزها ، ولكنها تؤدّي ، في الوقت ذاته ، إلى فوضويّتها . فثبات الشكل يعني انتظامه في قالب معروف . أما حركيته فهي تؤدّي إلى تشكّله داخليّاً . ويمنح هذا التشكل القصيدة سمات شكلية خاصة بها . وهكذا نصل إلى القصيدة المنفتحة التي تتجاوز معطيات التراث وذاتها في آن معاً ، فتزخر بممكنات كثيرة ووجوه كثيرة ، " فالشكل الكثير سيحلّ محلّ الشكل الشعري الواحد ".(٢٣) وعلى الرغم من فوضوية الشكل فالقصيدة تظلّ تخضع لرابط ما ؛ فالفوضى تعني الانعتاق من القديم وحرية الحركة وعفوية اللاشعور ، أما النسق فهو التمسك بالفنّ . والقصيدة مشهد فوضوي ، " لكن الخاضع إلى نسق ".(٢٤) ولا تعني فوضوية الشكل أنّ القصيدة تخلو من المستويات ؛ فهي تعتمد على التفاعل ، وهذا يتطلّب وجود عناصر متناقضة متصارعة ، وهذا ما يؤكّد وجود علاقات وأصوات متشابكة ، يقول أدونيس : " تكمن قيمة النص الشعري في فعاليته الفنية . ويكون النصّ فعّالاً حين يكون قادراً على أن يتوالد بنفسه ، خالقاً بين كلماته ، أو بين عناصره ، شبكة غنية من العلاقات ".(٢٥)

وهكذا تكون القصيدة ، بصورها ولغتها وشكلها وتعدّد مستوياتها وأصواتها وتفاعلها ، قد استفادت من علم النفس التحليلي والجدلية الهيغلية والحركة السريالية ، مما أدّى إلى غموضها .

٤ — الاتجاه بالقصيدة الحديثة نحو الغموض : يبدو أنّ الاتجاه إلى الغموض ظاهرة عالمية في الشعر والفنون والعمران والحياة ، وقد " أصبحت الأداة التعبيرية لغزية حتى لكأنّ الإنسان في القرن العشرين يشعر بأنه يعيش في متاهة ".(٢٦)

وما دام العالم العربي في تغيّر جذري ، والغموض " ظاهرة طبيعية في جميع مراحل التحول ، في أيّ مجتمع ، مراحل الانتقال من قيم إلى قيم ، ومن عالم إلى عالم "،(٢٧)

وما دام " كلّ تعبير ينطوي بالضرورة على شيء من الغموض "[٢٨] و القصيدة الحديثة متأثرة وأكثر من متأثرة بالشعر الأوروبي "[٢٩] فإنّ هذه الظاهرة تصبح أمراً يتطلّب الوقوف عنده .

ويمكننا أنّ نردّ أسباب الغموض في شعرنا الحديث إلى ثلاث مجموعات :

آ ـ أسباب في الشاعر.

ب ـ أسباب في القارئ.

جـ ـ أسباب في طبيعة القصيدة بشكل عام والقصيدة الحديثة بشكل خاص .

وقد يكون الغموض نتيجة لقصور في الشاعرية ، وتكون القصيدة مجمّعاً للمعلومات المنظومة ، أو نسخاً لأصوات شعرية معروفة لا يربط بينها رابط ولا تصهرها تجربة أو رؤيا . ونحن لا نتعرّض لمثل هذه القصائد ، فهي اختلاط صور وبعثرة أبيات لا توحي شيئاً ، وهي تحتاج إلى الموهبة التي توحّدها وتبثّ فيها الحياة .

وقد يكون الغموض نتيجة لقصور في القارئ ، فأصحاب هذا الاتجاه يطمحون إلى أن يصبح الشعر العربي عالمياً ، فيشترطون أن يكون قارئ الشعر مبدعاً ، " فالجمهور الحقيقي للشعر هو الجمهور الفعّال ، لا جمهور الاستهلاك . . . إنّ الجمهور كالشعر ، كالحب ، كالثورة يجب أن يخلق دائماً من جديد "[٣٠] .

ويهمّنا ، في هذا البحث ، أن ندرس الغموض المتعلّق بطبيعة الشعر بشكل عام وشعر هذا الاتجاه بشكل خاص .

ويبدو أنّ الوضوح ملائم لطبيعة النثر التي تقوم على تسلسل الأفكار تسلسلاً منطقياً واعياً ، ووظيفتها توصيل معرفة ما . أما طبيعة الشعر فهي أقرب إلى الغموض منها إلى الوضوح ، لأنّها من نتاج المخيّلة واللاشعور ، وهي لا تهتم بالتسلسل المنطقي وحشد المعلومات بقدر ما تهتمّ بالحساسية الفنية وتركيزها ، ولذلك يصبح فهم الشعر أمراً ثانوياً . يقول أدونيس : " الحق أنّه ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكاً شاملاً . بل لعلّ مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة . ذلك أنّ المغمّض هو قوام الرغبة بالمعرفة ـ ولذلك هو قوام الشعر "[٣١] .

وتعود بعض مسببات الغموض في الشعر الحديث إلى طبيعة العصر وتعقيده ؛ فقد تطوّرت الحياة تطوّراً مذهلاً في عصرنا ، وأدّى سباق التسلح إلى قلق الإنسان

المعاصر وخوفه من المصير المرعب . ويظهر هذا القلق بشكل جلي في الشعر المعاصر الذي تأثّر به شعراؤنا .

ومنها أنّ الشعر رؤيا مستقبلية ، فهو لا يصف ما يحدث ،وإنما يتوقّع ما لم يحدث بعد ،وليس للشاعر بقينية النبوة وقوّتها وحتمية التاريخ فـ " الشعر بما هو شعر فإنّ طبيعته تفرض عليه ،بما أنه يتعامل مع المستقبل ، أن يكون فوق الواقع ومن هنا يستوجب الغموض حتماً " .(٣٢)

ويعود بعض غموضه إلى رؤياه الضبابية السوداوية المعقّدة ، " فليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو " السر " الكامن وراء هذا الغموض ،وإنما هي الرؤيا المأساوية القاتمة في جوهرها العميق ،هي التي تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد " .(٣٣)

ويتصل بعض غموضه " بأمور نفسية ومظاهر حضارية مختلفة" .(٣٤) ويعود بعضه إلى أنّ الشاعر يستخدم الألفاظ والصور استخداماً جديداً ويعبّر عن أحاسيسه تعبيراً غير مباشر ،وهو لا يفسّر الأشياء تفسيراً منطقيّاً ،ويرى أحد النقاد أننا نحكم على الشاعر بالغموض " لأننا منطقيون ، ولأننا اعتدنا أن نتعامل باللغة في وضوح . أما الشاعر فيدرك الأشياء إدراكاً أبعد مدى مما نصنع ، وهو لذلك لا يجد في لغتنا الناجزة من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به في دقة وإتقان " .(٣٥)

ومنها التركيز الشديد " وهو مظهر ثانٍ من مظاهر الغموض " .(٣٦) ولا يقول الشاعركلّ ما يحسّ به ،وإنما نلمح هذا الإحساس ضمن القصيدة ، فالتكثيف يؤدّي إلى ضغط المعاني والإيحاء الذي يوسّعها ويقضي على أحادية الجانب الدلالي فيها ، ويبعث فيها نشوة تجعلها أكثر تأثيراً في نفس القارئ وأبعد مدى وغموضاً .

ولثقافة الشاعر دور في غموض القصيدة ،فقد بات يضمّنها ما اطّلع عليه بشكل مكثف وبكلمات قليلة ، فأصبحت مجالاً ضيّقاً أمام ازدحام تجربته وثقافته المتضخّمة .

ومنها أنّ القصيدة ترتكز أحياناً على التجريد ،وهو مظهر " من مظاهر الغموض في الشعر الحديث " ،(٣٧) وقد يقف التجريد " عائقاً في طريق الانفتاح والوضوح ويحيل القصيدة إلى تشكيلة من المعادلات الذهنية والفلسفية المجردة . ويضعف الطابع الحسي الشفاف للعالم الشعري " .(٣٨)

ومنها تعدّد الأبعاد وتفاعلها ، فقد كانت القصيدة القديمة ، في معظم الأحيان ، عاطفة تسيل وصوتاً وجدانيًّا واحدًا يسيطر على القصيدة من بدايتها إلى نهايتها . أما اليوم فقد أصبح القلق والشكّ من نسيج القصيدة ، فارتفع ضغط الصراع واشتدّ أواره وضاقت رقعته بسبب التكثيف وازدادت أبعاده . يقول أدونيس: "إنني أسمّي الغموض بأنه نوع من تعدّد الأبعاد في القصيدة الواحدة مما لم يألفه القارئ ، وأكرر : بهذا المعنى يكون الغموض إيجابيًّا في حدّ ذاته ".(٣٩)

وفي قصائد هذا الاتجاه نغمة صوفية قوية واتجاه نحو لغة الباطن والرمز الكلي والإشارة المقتضبة ، " وشعرنا العربي المعاصر وما يعانيه اليوم من أزمة التوصل للناس لما يكتنفه من غموض ، يشبه كلام الصوفيين الذي كان موضع شكوى الناس من قبل ".(٤٠)

وزاد في غموض القصيدة الحديثة أنها تحولت من قصيدة أفكار إلى قصيدة كلمات ، فقد كان شعرنا القديم يرتكز على توالي الأفكار واطرادها ، وهذا ما يوضّحها . أما القصيدة الحديثة فقد أخذت تعتمد ، منذ " مالارميه " على تفجير الكلمات وتزاوج أصواتها والصور غير المألوفة والاعتماد على الغرابة مما أدّى إلى الإيغال في الغموض .

ويبدو لنا أنّ نموّها المناخي من أهم أسباب غموضها ، فإذا كان نمو القصيدة العضوي تموّجيًّا يستطيع القارئ العادي أن يتابع نمو الرموز واللغة والقصيدة ، فإنّ النمو في قصيدة المناخ الشعري توتّري مفاجئ ؛ فالشاعر ينقلنا ، أحياناً ، من مقطع إلى آخر بوساطة التوتر والخطف والصدمة ، وهذا يحتاج إلى قارئ غير عادي يستطيع أن يتسلّك بمناخ القصيدة .

٥ــ <u>وحدة المناخ الشعري</u> : يرى أحد الدارسين أنّ الفوضى السريالية قد هبطت إلى ميدان الفنون ، " فعبثت بكلّ الأنظمة والمقاييس التي تطبع الفن بطابع التسلسل والوضوح والدقة والوحدة والنظام . مثل هذه الحركة في الفن ليس لها هدف ولا تصميم ولا خط سير ، وإنما هي أخلاط من الصور وأشتات من الأحاسيس لا يربط بينهما رابط ولا تحدّها حدود ".(٤١) ويرى آخر أنّ الشعر الجديد " يكاد يتخلّى عن ذلك المكسب الفني الذي أطلق عليه يوماً اصطلاح " الوحدة العضوية للقصيدة " كثورة على الوحدة المقفلة للبيت الواحد . إننا نلاحظ ، كأنّ هناك عودة إلى تفكك عناصر القصيدة في صور ورموز مقفلة ــ بدلاً من البيت المقفل ــ تستطيع أن تفصلها عن جسد القصيدة

دون أن تشعر أنّ هناك عضوًا ناقصًا مقطوعًا ، لافتقار القصيدة نفسها إلى التلاحم في بنية متكاملة ". (٤٢) ثم يتساءل : " فهل هذه الظاهرة هي المعادل الفني لما يماثل تفكك العالم المعاصر ، وتعقّده ، ولا معقولية أحداثه أحيانًا ؟ ". (٤٣)

يعتقد أمثال هذين الناقدين أنّ وحدة القصيدة معيار ذو طول معيّن وهيئة معينة ، وهو لا يتأثر بالزمان ولا يتفاعل بما هو خارجي أو تطوّري متناسين أنّ لكل شاعر سماته وخصائصه وعصره .

ونحن إذا قسنا قصائد هذا الاتجاه بمعيار الوحدة المنطقية أو وحدة الموضوع أو الوحدة العضوية فإننا لا نجد أثرًا لهذه الأنواع من الوحدة ولكننا إذا بحثنا عن الوحدة فيها فإننا نشعر أنّ ثمة مناخًا شعريًّا يسودها وأنّ ثمة شعورًا قويًّا ينبض فيها . وإذا كان تسلسل الأفكار وتوالد بعضها من بعض ما يهمّ المنطقي ، ووحدة الموضوع ما يهمّ بعض الشعراء ، والنمو العضوي ما يهمّ القصيدة العضوية ، فإننا نستطيع أن نقول : إنّ تسلسل الخلق هو ما يهمّ وحدة المناخ الشعري ، فالقصيدة مناخ جديد لخلق حالات غير مألوفة متباينة متفاعلة في الصورة والرؤيا والصياغة ، حيث اللغة تقول ما لم تقله من قبل ، والإيقاع حالة من الشعر ، والحركة معجونة بتموجات النفس تغرف منها وتعطيها ، ولم تبقَ القصيدة وصفًا لحدث جرى أو يجري ، وإنما صارت " ترقيمًا أو تنقيطًا أو تسجيلاً فوريًّا للحالات النفسية التي كان مستعصيًا من قبل التعبير عنها . لم تعد (كذا) القصيدة غناءً لعاطفة (سطحية) أو شرحًا لفكرة ، أصبحت تلتقط الصراخ والسطوع والانبهار واللون الضائع والنشوة والإيقاع الهارب ". (٤٤)

وهكذا يحاول أصحاب هذا الاتجاه أن يجعلوا القصيدة حركة نفسية لا تطرح فكرة معينة ، ولكنها تتضمن أفكارًا وتداعيات وذكريات وأحلامًا وهواجس مضطربة لا يجمع بينها منطق ، ولكنها مناخ شعري جديد مدهش .

ولا يعني كلّ ما تقدم أنّ هذه القصيدة تخلو من النظام ، فثمة علاقات تجعلها وحدة مناخية ، ولعلّ أهمها الحركة والصراع والخلق .

وتعتمد أمثال هذه القصائد على الحركة النفسية النشيطة التي ترتكز على تجربة حية وصراع غير مألوف ، فنحن نلحظ حركة القصيدة في ارتفاع وانخفاض ، وكأنها

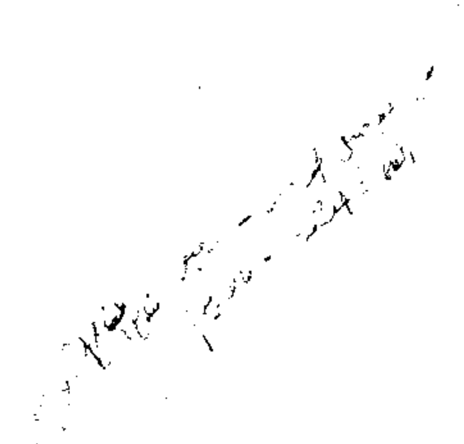
موجات تصدر عن بحر عظيم ثائر ، تتقدّم مرة وتتراجع أخرى ، ولكننا نشعر أنّها في تراجعها ، تستمدّ لتتقدّم ، ونشعر أن وراء القصيدة تجربة لشاعر يحترق . هو لا يصف ولكنه يحترق ويتفاعل ، ولذلك تصدر عنه حركات جديدة كلّ الجدّة . " هكذا يبدو أنّ القصيدة الجديدة قصيدة حركة — مقابل القصيدة القديمة التي هي قصيدة ثبات ومقاومة — ومن هنا ، لا نهائية الخلق الشعري " .(٤٥)

وليست الحركة مجانية ، وإنما تقوم على الصراع بين المتناقضات التي يشكّل وجودها شرطاً ضرورياً في الصورة واللغة والنسيج الشعري .

وهكذا تعتمد هذه القصائد على التوتّر والدهشة ، فصورها تتفجّر جديدة ولكنها تظلّ مشدودة إلى بؤرة مركزية ، تنمو وتتفجّر في نموها .

هذه هي وحدة المناخ الشعري أخذت الكثير عن " رامبو " ، ولاسيما نظريته " تعطيل الحواس " ، فنشأ عنها الغموض والفوضى الإرادية ومناخ المتناقضات والتجديد وغير المألوف والبحث عن المجهول . واستفادت من " مالارميه " فأصبحت القصيدة كلمات مكثّفة بعد أن كانت موضوعاً طويلاً .

ويزداد الاهتمام بهذا الاتجاه ، اليوم ، حتى باتت أية دراسة للشعر العربي الحديث ناقصة ما لم تتعرّض له . ولذلك سنكتفي بدراسة هذا الاتجاه عند أحد أعلامه .



وحدة المناخ الشعري عند أدونيس (٤٦)

أدونيس قارئ نهم ومطّلع عريب وصاحب إنتاج متنوّع (شعر — دراسات — ترجمات — مختارات) وغزير ، وهو يعدّ ، اليوم ، في طليعة الشعراء العرب المعاصرين وأكثرهم تأثيرًا في الحركة الشعرية . ومن الطبيعي أن نجد له أنصارًا وخصومًا ، فمنهم من يعطيه ما لا يستحقّه ويراه مبدعًا في كلّ ما يتفوّه به ، ومنهم من ينكر عليه إبداعه ويدّعي أنه ليس أكثر من مقلّد .

ويرى ميخائيل عيد أنّ أدونيس شاعر شكل أكثر مما هو شاعر فكرة ، لأنّ " الأفكار العظيمة لا يصنعها غير العظماء ممن يتقرّون حركة التطور التاريخي ويفهمون عصرهم فهمًا جيدًا " (٤٧) ، وهو " ممن يتعنون أحيانًا استخدام الشكل الذي هو اللغة ، ولا يتقن في أحيان كثيرة ، استنباط الفكرة أو استكمال الصورة (الأمر الذي يمسّ قيمة إنتاجه الجمالية) " . (٤٨) وهو يرى أنّ " نظرة على التوراة وعلى رؤيا يوحنا في الإنجيل وعلى إنتاج سعيد عقل الشعري وبعض شعراء الغرب تجعل (المتحمّسين جدًّا) لأدونيس يستعملون كوابح حماسهم (كذا) " . (٤٩) ويرى أحمد عبد المعطي حجازي أنّ " إنجازات أدونيس الشعرية لا يمكن أن تقاس إلى جانب إنجازات الشعراء العراقيين وعلى الأخص نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ولا يمكن أن تُقاس أيضًا إلى جانب إنجازات الشعراء العرب الآخرين في مصر وسورية ولبنان خاصة " . (٥٠) وعلى الرغم من أنه يعترف أنّ أدونيس نجح " في المنثور على قاموس خاص به ، كما نجح في نحت تركيب شعري متميّز " (٥١) ، فهو يرى أنّ رؤياه " منقولة أحيانًا بمفرداتها من بعض كتابات المتصوّفة المسلمين بالإضافة إلى بعض كتابات الشعراء الفرنسيين " . (٥٢)

ويقف على الطرف الآخر أنصاره ، فهم يمجّدون عبقريته ولا يرون سواها ، وينقادون أحيانًا لآرائه ، ويعظّمون كلّ ما يتفوّه به ، فهو " شاعر فيلسوف . شاعر الأشياء الحية ، التي دخلت في جيشه المتموّج . أدونيس يعيش مع الأشياء وكالضوء لا ينبهر . وهذا ما يميّزه عن كلّ شاعر آخر . إنه يفعل ويبهر . إنه الموسم المنتظر " . (٥٣) ويرى أحدهم أنه يستند إلى موهبة حقيقية كبيرة مارس بفضلها " تأثيرًا واسعًا وعميقًا على عدد كبير من شعراء الستينيات . بل لقد وقع معظم شعراء جيل السبعينات تحت

تأثيره ".[٥٤] ويرى أحدهم أنّ الرمزية في " مفرد بصيغة الجمع " قد وصلت " إلى ذروة الشعر الرمزي العالمي " ،[٥٥] وأنّ أدونيس وصل " إلى مرتبة بودلير ، ومالارميه ، ورامبو ".[٥٦] ويرى أدونيس أنّ نتاجه الشعري ، " على الصعيد الفني الخالص ، هو الأكثر تأثيراً في الفاعلية الشعرية العربية اليوم ".[٥٧]

وهذا غيض من فيض من الآراء التي تناولت شاعرية أدونيس بالحكم . والحقيقة أنّ هذا الشاعر قد استفاد كثيراً من مطالعاته ، وهذا أمر طبيعي في عصرنا ؛ فشاعر اليوم مثقف بالضرورة . إنّ عصرنا يرفض شياطين الشعر ؛ فالشعر عمل إنساني خالص تتفاعل فيه الموهبة والثقافة ، والاطلاع على الأعمال الإنسانية سمة إيجابية وليست مما يعيب الشعراء .

وأدونيس متنوّع القراءات . يقرأ ليستفيد ، يبحث عن الجذور الحية والأغصان الطرية . والمؤثرات في شعره متنوعة أيضاً ، نستطيع أن نقسّمها إلى مؤثرات عربية ومؤثرات غربية .

أمّا المؤثرات العربية في شعره فهي متنوعة ، ويمكننا أن نردّها إلى فئتين ، وهما مؤثرات تراثية ومؤثرات معاصرة ، ويتصدر القرآن الكريم الفئة الأولى ؛ فأدونيس يصدر بعض قصائده بآيات منه ،[٥٨] ويقتبس قوله تعالى : " أحلّ لكم ليلةَ الصّيامِ الرفثُ إلى نسائكم ، هنّ لِباسٌ لكم وأنتم لباسٌ لَهُنّ "[٥٩] في " تحولات العاشق " ، فيقول :

كُلُّ خَلْجَةٍ بِلادٌ والطُّرُقُ مُضيئَةٌ كَأَحْشَائِي
تَنْحَنِي تَتَوَتَّرُ تَتَقَابَلُ تَتَقَاطَعُ تَتَحَاذَى
(أَنَا لِبَاسٌ لَكِ وَأَنْتِ لِبَاسٌ لِي)[٦٠]

وهو يرى أنّ القرآن الكريم يحفل بآيات جمالية شعرية تجاوزت لغة عصرها ، ويضرب مثلاً على ذلك الآية القرآنية السابقة ، " فهي تسمّي شيئاً باسم شيء آخر يختلف عنه : إنها تغيّر الوظيفة العادية ، المنطقية للغة ، أي تغيّر طبيعة اللغة ، ولا نقدر أن نفهمها إلّا إذا نظرنا إليها من منظور غير عادي ، وغير منطقي ".[٦١] فالمجاز يشحن اللغة بالإيحاء ، وهو طاقة شعرية خلّاقة .

والصوفية من أقوى الروافد التراثية في شعره ، فقد نشأ " في بيئة دينية . وتعلّم منذ أن تجاوز الطفولة أشعار المتصوفين العلويين — كما يحصل لكل الشباب العلويين —

كالمكزون والمنتجب . وقد بدا تأثّره بهذا الجو في أطروحته التي قدّمها لنيـــل الليسانس والتي كان موضوعها التصوّف ، والبيئة في القرية العلوية البسيطة الحالمــة الفقيرة ، بيئة مهيّئة لنشوء الروح الصوفية " .(٦٢)

وترى خالدة سعيد أنّ تصوّره للكون كلّيّ صوفي ، ولكنها صوفية " مجردة مــن كل محتوى ديني " ،(٦٣) وهي " صوفية حركية أي جعل قوامها الصيرورة ".(٦٤) ويرى أدونيس أنّ التصوف حركة مستمرة في الشعر العربي الحديث ، " فالتصوف حدس شعري ومعظــم نصوصه نصوص شعرية صافية . ولهذا فإنّ القيم التي يضيفها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضيفها ، إنما يستمدّها من التراث الصوفي العربي ، في الدرجــة الأولى ".(٦٥)

ويحاول أدونيس أن يحدّد نقاط اللقاء بين التجربة الصوفية والتجربـــة السريالية ، " فالصوفي يحيا في التخييل وعالم المخيلة ، يقابلهما عند السوريالي الحلم وعالم الحلم . وهو يحيا في العشق ويقابله عند السوريالي الحبّ . ويحيا في العجيب المدهش ، ويقابله عند السوريالي ما يسمّيه أندريه بروتون بالمصادفة الموضوعية المحيرة . ويحيا في الجذب والانخطاف ، ويقابلهما عند السوريالي ما يسمّيه رامبو بتشويش الحواس ".(٦٦)

وهو يرى أنّ التجربة الصوفية أقرب إلى الكمال ، في بعض جوانبها ، من التجربة السريالية ، فيقول : " غير أنّ التصوفية وصلت في تجربتها إلى أطراف لم تصل إليهـــا السريالية . كانت أكثر استقصاء وأغنى . فقد قصرت السريالية بحثها على ما هو فـــوق العادة ، فيما تجاوزت التصوفية ما فوق العادة إلى ما فوق الطبيعة . والسرياليـــة تجريبية ، تعبيرية ، أكثر منها حياتية . بينما التصوفية تجريبية تعبيرية وحياتيـــة ـ اتحدت فيها الشهادة بالموت مع الشهادة بالنطق . من هنا ظلت السريالية محدودة متناقضة ".(٦٧) هذا بالإضافة إلى أنه قد قدم لبعض قصائده بأقوال بعض الصوفيين .(٦٨)

ومما لا شك فيه أنّ للشعر العربي من بدايات العصر الجاهلي إلى عصر النهضة تأثير مباشر في شاعرية أدونيس ، فهو قد عاد إليه فدرسه واختار منه ديوان الشعـــر العربي .

أما المؤثرات العربية المعاصرة فتتلخّص في بعض قصائد سعيد عقل(٦٩) وأنسي الحاج(٧٠) وأورخان ميسر الذي نبّهه إلى السريالية .(٧١) يقول أدونيس في اتجاه الأخيــر

الشعري : "الاتجاه نحو "الداخل" ، مقابل الاتجاه نحو "الخارج" ، إبداع طرق للتعبير تتآلف مع هذا الداخل ، رفض كلّ ما يحول دون ذلك ، سواء جاء من جهة المقاييس "الأخلاقية" ، أو من جهة المقاييس "الفنية" : هذا ما يلخّص ، كما يبدو لي المشروع الكتابي الذي حاوله أورخان ميسر" (٧٢).

ويبدو لنا أنّ هذه المؤثرات المعاصرة لا تتجاوز التنبيه والاطلاع بالقياس إلى المؤثرات الصوفية والمؤثرات الغربية .

أما المؤثرات الغربية فهي متنوعة من الرمزية إلى "سان جون بيرس" مرورًا بالسريالية الفرنسية ، وعلى الرغم من أنّه قد تأثّر فعلاً بالرمزية فإننا نرى أنّه ظلّ بعيدًا عن كثير من أعلامها ، فهم قليلو الإنتاج ، وإنتاجه غزير ، وهم أكثر تكثيفًا منه وأرقّ لغة وأكثر تجديدًا وأقل تكرارًا ولا سيما "مالارميه" الذي يصل شعره إلى كثافة غريبة لا يعرفها تاريخ الشعر العالمي . أما أدونيس فهو يكرّر أحيانًا ما يقوله ، فليس البهلول والمجنون والصقر وغيرهم سوى صور منسوخة عن مهيار الدمشقي — أدونيس ، وليست الرباط وبابل وبغداد وبيروت وفاس ودمشق سوى صور منسوخة عن المدينة العربية المعاصرة .

أما تأثره بالسريالية فهو واضح منذ "قصائد أولى" — ١٩٥٧ ، وقوي هذا الاتجاه في شعره منذ "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" حتى "مفرد بصيغة الجمع" . (٧٣) ويتفق معظم دارسي شعره على ذلك ، "فإنّ لديه عناصر كثيرة تربطه بالسرياليين" ، (٧٤) وهو مدين بمنهجه الجديد "إلى المدرسة السريالية التي طبعت أكثر شعراء المدرسة الحديثة . فاعتماده على الغرابة وعلى قلب العلاقات بين الأشياء يضعه في صميم الخط السريالي" . (٧٥)

أما تأثره بـ "سان جون بيرس" فيرى البياتي أنّ كتاباته محاولة "لإعادة كتابة سان جون بيرس بلولبية وبشكل أكثر غموضًا" ، (٧٦) ويرى إحسان عباس أنه يردّد أحيانًا جملاً تكاد تكون حرفية لـ (بيرس) . (٧٧) ولا ينكر أدونيس تأثّره بـ "بيرس" ، فيقول : "أعلن أنني أتأثر بكلّ ما يجري في العالم . والشعر العظيم هواء العالم : كلّ من يتنفّس يتأثّر . وشعر سان جون بيرس جزء محوري من هواء العالم الحديث" . (٧٨) ولكنّه يميّز بين التأثر وبين النقل في ترجمته لـ "بيرس" حتى أنّ القارئ يدرك أنّ "شعر

سان — جون بيرس في العربية إنما هو ذو وجه أدونيسي ".[(٧٩)]

ويعترف أدونيس، في موضع آخر، بأثر الحداثة الأوروبية في آرائه، فيقول: "علي أن أشير أخيرًا إلى أنّ هذه الدراسة تستقي كثيرًا من الدراسات التي كتبت عن الحداثة في الشعر الأوروبي ".[(٨٠)] ومثل هذا ما يقوله في مكان آخر؛ فهو لا ينكر التأثر إذا ما كان إبداعًا بحيث يستطيع المتلقّي أن يحافظ على أصالته وظروفه وعصره. يقول أدونيس: "حين أقرأ رامبو ومن يجري مجراه، أقرأ شرقي العربي في صوت غربي: الهرب من نظام العقل، والارتماء في حيوية الجسد، وتفجّر القوى اللامنطقية كالسحر والحلم والرغبة والخيال ".[(٨١)] وإذا كان التأثّر بهذا المفهوم فإنّ أدونيس لا ينكر تأثّره بالإبداع الغربي حين يقول: " في هذا الأفق من العلاقة بين الذات والآخر، دخلت إلى عالم الشعر الغربي، وبخاصة الفرنسي. ولم يكن تأثري به نابعًا من اتجاه محدّد، يمثّله شاعر أو أكثر، وإنما كان نابعًا من حركته ككل. ولم يكن تأثّرًا بالقول الشعري من حيث هو رؤيا للعالم، وإنما كان تأثّرًا بمشكلية الإبداع الشعري، وما تطرحه من قضايا وتساؤلات. بعبارة ثانية، لم يكن الشعر الغربي، بالنسبة إليّ، نموذجًا يُحتذى، بما هو مقاربة خاصة للإنسان والعالم، وإنما كان صدمة معرفية. ومن هنا، قد يكون الأصح أن أقول — ولعلّ في هذا شيئًا من المفارقة — إنّ تأثّري بالإبداعية الغربية، ككلّ فكري، كان أقوى وأغنى من تأثّري بجانبها الشعري الجزئي ".[(٨٢)]

ويتفق بعض النقاد على أنّ أدونيس قد استفاد من ثقافته الواسعة شرقية وغربية، ولكنه، في الوقت ذاته، استطاع أن يصهرها ويطبعها بطابعه الخاص لذلك أصبح من أشقّ الأمور على الباحث "أن يتابع أثر شاعر معيّن أو أسلوبًا معيّنًا ترك في شعر أدونيس آثارًا، لأنّ هذا الشاعر يقولب (كذا) ويصهر فلا يعود (كذا) بين السّبيكة وبين ما دخل في تكوينها ما يدلّ على المهاد التي صدرت عنها"[(٨٣)]؛ ولذلك بات ما يقدّمه إبداعًا شخصيًّا جديدًا. استوحى الآخرين، ترجم، استأنس، ولكنه قدّم صوتًا متميّزًا، ورؤاه " ذات لون خاص لا تشبه لونًا آخر في الشعر العربي الحديث، ولا يشبهها لون آخر ".[(٨٤)]

هذا هو أدونيس موهبة وثقافة فما هي وحدة القصيدة التي تنطبق على معظم إنتاجه ؟

ويبدو لنا أننا نستطيع، من خلال وحدة القصيدة، أن نضع نتاج أدونيس الشعري في مرحلتين :

آ ـ مرحلة البدايات : جذور وحدة المناخ الشعري.

ب ـ مرحلة النضج : وحدة المناخ الشعري.

ونستطيع، في مرحلة البدايات، أن نميّز بين فترتين، وهما تقليدية عادية وبدايات الإبداع، وأدونيس يتجاهل الفترة التقليدية ولا يشير إليها في كتاباته ولا يعلن عنها في مقدّمات أعماله، وتكمن هذه الفترة في ملحمة صغيرة سمّاها "دليلة" (٨٥)، وقصيدة طويلة سماها "قالت الأرض" (٨٦). والصوت السياسي في القصيدتين أوضح من الصوت الشعري، فهو يمتدح ما فعلته دليلة الفلسطينية بشمشون اليهودي (٨٧) لأنه يعي دورها، فهي تقدّم الواجب القومي على عواطفها، فتسلّم حبيبها إلى أبناء قومها أعدائه. وتصبح صورة دليلة إيجابية على نقيض من القصائد التي تعرّضت لها (٨٨).

وفي القصيدتين شعارات وحماسة وخطابية وتقريرية وحكم باردة. يقول حين وقعت دليلة فريسة للصراع النفسي بين حبّها وواجبها القومي :

وَتَهَاوَى فُؤَادُهَا بَيْنَ نَارَيْـ ـنِ يُحِيطَانِ أُفْقَهَا بِاللَّهِيبِ
أَوَفَاءٌ لِشَعْبِهَا .. وَعُلَاهُ ؟ أَمْ بَقَاءٌ عَلَى عُهُودِ الْحَبِيبِ ؟
مَا عَلَيْهَا ؟ تَخُونُ حُبًّا وَتَأْبَى أَنْ تَرَى شَعْبَهَا يَذِلُّ وَيَشْقَى
وَإِذَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الْحُبِّ خَيْرٌ فَمِنَ الشَّرِّ أَنْ يَدُومَ وَيَبْقَى (٨٩)

ويقول في أرضه التي كانت موطناً للشمس والبطولات وأضحت تعجّ بالذلّ وتنوء تحت ثقل المستعمرين :

هِيَ نَهْبٌ .. نَهْبٌ لِكُلِّ عَبِيٍّ هِيَ نَهْبٌ لِكُلِّ أَرْعَنَ حَاقِدْ
عَرِّبَتْ مِنْ غَدٍ يُضِيءُ، وَمِنْ زَنْـ ـدٍ يَهُزُّ الْكَوْنَ الْكَبِيرَ، وَسَاعِدْ
قُمْ مَعَ الشَّمْسِ يَا شَبَابِي . وَحَرِّكْ عَالَمًا غَافِيَ الْبَصِيرَةِ، جَامِدْ (٩٠)

ويبدو لنا أنّ القصيدتين لا تتجاوزان مفهوم وحدة الموضوع.

أمّا فترة البدايات التجديدية فنجدها في ديوانيه "قصائد أولى" و"أوراق في الريح"، ففيهما بدايات نضجه، فقد أخذت قصيدته تتجه اتجاهاً مغايراً للقصيدة العربية المعاصرة، وابتعدت عمّا هو مألوف، وأخذ الشاعر ينزع نحو التجديد في

المضمون والشكل ، وربما وجدنا شيئاً من التطرّف في بعض مقاطعه ، فقد بدأ يعي ذاته ويبحث عنها في الهدم والبناء :

أَبْحَثُ عَنْ نَفْسِيَ فِي قُوَّةٍ
تَقُولُ لِي أَنْ أَهْدِمَ الدُّنْيَا
تَقُولُ لِي أَنْ أَبْنِيَ الدُّنْيَا ؛ (٩١)

وكأنّ القلق يسكن هذه الذات ، لتتحرّك أحاسيس الشاعر تبحث عن رؤيا أو وعد أو مصير :

مَنْ أَنَا ، أَيُّ هَوًى أَخْيَالُهُ ؟
أُفُقِي وَعْدٌ وَعَيْنَايَ انْتِظَارُ
يَتَصَبَّانِي غَدٌ لَمْ يَنْجَلِ
وَإِذَا لاَقَتْنِيَ الشَّمْسُ أَحَارُ . (٩٢)

وأخذت ذاته تتضخّم إلى أن بدت أكبر مما كان يتوقّع لها ، فقد أصبح — كما يدّعي — هادياً تهتدي بخطاه النجوم :

أَمْشِي إِلَى ذَاتِي
إِلَى الْغَدِ الآتِي ،
أَمْشِي وَتَمْشِي خَلْفِيَ الأَنْجُمُ . (٩٣)

وتتجلّى ، في هذه المرحلة ، بدايات الرفض في الذات المتضخّمة التي تحاول الظهور بشتى الوسائل ، فهي تحاول ، مثلاً ، مخالفة الشعور الديني العام . يقول في " أوراق في الريح " :

أَسِيرُ فِي الدَّرْبِ الَّتِي تُوصِلُ اللّهَ
إِلَى السَّتَائِرِ الْمُسْدَلَهْ
لَعَلَّنِي أَقْدِرُ أَنْ أُبْدِلَهْ (٩٤)

ولعلّه يريد بذلك قتل ما هو مألوف وإبداله بالجديد . وهو يرفض مستقبل وطنه ومصيره ويتبرّأ منه في قوله :

وَطَنِي يُغَلْغِلُ فِي مَتَاهٍ أَجْرَدِ
يَبْنِي الْمَصِيرَ عَلَى جَنَاحَيْ جُدْجُدِ :
هَذَا غَدٌ ؟ لاَ لَسْتُ مِنْ هَذَا الْغَدِ (٩٥)

ويرفض جيل المستقبل الهشّ الذي لا يعي مصيره ولا يدرك ذاته :

يُولَدُ جِيلٌ مُخْتَـــارْ
أَعْمَقُ مِنْهُ الفَخَّـــارْ (٩٦)

وكأنه يدرك طبيعة هذا الجيل ويجزم بمصيره ،فيقول بتقريرية واضحة :

هُمْ كُتَلٌ شَوْهَاءُ رَمْلِيَّـــةٌ
وَهُمْ بِغَيْرِ الشَّكْلِ ،لاَ يَكْبُرُونْ (٩٧)

أما الإنسان فهو غريب في وطنه ،وغربته داخلية ،وكأنه لا يعيش في أرضـــه ، ولذلك يشعر القارئ ، في " أوراق في الريح " بأنه لا يواجه إنساناً يعاني غربة كيانيـــة واغتراباً روحيًّا وجوديًّا " . (٩٨) ويعبّر أدونيس بوضوح عن هذه الغربة في أكثر من موضـــع ، ومنها قوله :

مَاذَا ؟ أَفِي أَرْضِي وَفِي وَطَنِي ،
أَحْيَا بِلَا وَطَنٍ
أَحْيَا بِلَا زَمَنٍ —
مَاذَا ؟ كَأَنَّ الْخَلْقَ لَمْ يَكُنِ . . (٩٩)

وليست غربته وحيدة الجانب ،وإنما يرافقها الضياع واليأس ،كما في قوله :

عُلِّقَ بِالْغَيْبِ فَأَجْفَانُـــهُ
رَمْلِيَّةُ الأُفُقِ
كَأَنَّمَا ،مِنْ يَأْسِهِ ، شَمْسُهُ
تَغِيبُ فِي الشَّرْقِ (١٠٠)

وقد يرافقها الفراغ والموت . كما في قوله :

يَكَادُ فِي مُثْقَلِ أَنَاتِـــــهِ
تَعْثُرُ بِالْمَوْتِ شَرَايِينُـــهُ
وَيُولَدُ اللَّاشَيْءُ فِي ذَاتِـهِ (١٠١)

ويعاني ،في هذه الفترة ،من تجربة الخلق والولادة ، فهو يمتزج بالكون ويتفاعل معه ليبتكر أحدهما الآخر ، أو ليغيّره :

وُحِّدَ بِي الْكَوْنُ فَأَجْفَانُـــهُ
تَلْبَسُ أَجْفَانِـي ؛

وُحِّدَ بِي الْكَوْنُ بِحُرِّيَّتِـي
فَأَيْنَا يَبْتَكِرُ الثَّانِـي ؟ (١٠٢)

وتؤدّي تجربة الخلق إلى القلق الحاد ،ولكنه قلق إيجابي ، يبحث من خلالـه عن قيم جديدة لعالم جديد . وترى إحدى الدارسات : "أن لا منفذ لليأس في هذا القلق ولا لون للسلب فيه " . إنه قلق التفاؤل بالمستقبل ، فهو رفيقه الذي يصنـع الفجر (١٠٣) :

يَاقَلَقاً يُولَدُ فِي طَرِيقِـي
يَافَجْرُ يَارَفِيقِي ... (١٠٤)

وما دام قلقه يؤدّي به إلى رؤيا يقينية في تجديد مستقبله ، فهو يتّحد بـ "الفينيق" ، يحترق فيتجدّد ليبتكر الفجر النقي (١٠٥) :

يَاظُلْمَةً فِي أُفُقِي
يَاقَلَقِي ،
شُدَّ عَلَى تَجَدُّدِي وَلُزَّهُ وَمَزِّقِ
وَاعْصِفْ بِهِ وَحَرِّقِ ،
لَعَلَّ فِي رَمَادِهِ
أَبْتَكِرُ الْفَجْرَ النَّقِي . (١٠٦)

وهكذا يحتاج القلق الإيجابي إلى تجاوز الواقع ، وهذا لا يتأتّى إلاّ بالفـداء والتضحية ،ويدرك الشاعر أنّ ذلك لا يتم إلا إذا كان وقوداً للحقيقة :

لِكَيْ تَقُولَ الْحَقِيقَـةْ
غَيِّرْ خُطَاكَ ،تَهَيَّـأْ
لِكَيْ تَصِيرَ حَرِيقَـةْ . (١٠٧)

وتحتاج الحقيقة إلى تغيير جذري داخلي إرادي ؛ فالإنسان الجديد يُبنى من الداخل :

كُلُّ الْعَالَمِ فِيَّ جَدِيدْ
حِينَ أُرِيـدُ . (١٠٨)

وهو يعتقد أننا بالإنسان الجديد نستطيع أن نغيّر الممكن وأن نحقّـق المستحيل ،فيقول :

يَاوَجْهَ الْمُمْكِنِ ،وَجْهَ الأُفُــقِ
غَيِّرْ شَمْسَكَ ، أَوْ فَاحْتَرِقِ ... (١٠٩)

وهو يدرك أنّ وظيفة الشاعر تكمن في التغيير ،فهو الرائد الذي يستطيع أن يرى المستقبل ضمن إحساسه وتجربته ،وهو الدليل إليه :

فِي عُرُوقِي تَغْفُو طَوَاعِيَةُ الْحُلْمِ ، وَتَبْكِي قِيثَارَةُ الأَشْيَاءِ :
مَا عَلَى الْفَجْرِ لَوْ تَرَسَّمَ خَطْوِي
مَا عَلَى الشَّمْسِ ،لَوْ تَسِيرُ وَرَائِي ؟ (١١٠)

وليس التغيير مقصورًا على طبيعة الإنسان ، فعلى اللغة أن تغيّر علاقاتها القديمة ، وأن تتعوّد على قول ما لم تقله بعد . ويظهر التكثيف اللغوي على بعض مقاطع " أوراق في الريح " ،فيغيّر الشاعر العلاقات المألوفة بين الكلمات كقوله :

لأنَّنِي أَمْشِي
أَدْرَكَنِي نَعْشِي (١١١)

فالعلاقة بين الكلمات ليست منطقية ،و "أمشي " ، معجميًّا ، تعني "أسير " وإذا ما قسنا هذه العلاقة بالميزان التقليدي فإننا نتوصّل إلى النتيجة التالية : يرصف الشاعر كلمات لا تعني شيئًا ،ويجاور كلمات لا يصحّ تجاورها . ولكن "أمشي " ،هنا ،لا يعقل أن تكون بمعنى "أسير " المعجمية ، وإنما استعارت منها اللفظ والحركة ، ثم صدمها الشاعر بتيار التجربة ، فخرجت ، بفضل جدلية الكلمة في السياق ، تحمل وحدة في الفكر والعاطفة والرؤية ،مما أهّلها لأن تصبح شعرًا ، وتتحوّل من معنى عادي مألوف إلى معنى لم تقله من قبل . هو أشمل وأوسع ؟ ففي "أمشي " ،هنا ، معنى الحياة والرفض والتغيير والتميّز . وهذا ما تؤيّده الجملة اللاحقة "أدركني نعشي" ، فقد يعني الشاعر ، في هذا المقطع ، أنه مطارد لأنه يختلف عن الآخرين . وهكذا تصبح العلاقة بين هذه الألفاظ جديدة إيحائية ،وتتغيّر بذلك وظيفتها .

ونلحظ بدايات لصور غير مألوفة ،وهي أقرب إلى الصور السريالية التي لا تعتمد على منطق مألوف . يقول أدونيس :

يَتَّكِيءُ السِّجْنُ عَلَى قُبْلَتَيْنْ :
إِحْدَاهُمَا حُبْلَى ،وَتِلْكَ الَّتِي
مَاتَتْ ،تَصُبُّ الأُكُلَ فِي قَصْعَتَيْنْ . (١١٢)

وتعتمد بعض صوره على التحوّل السريالي . كأن يتحوّل شعر امرأة سفينة ؛ فهو يقول في " البعث والرماد " :

رُبَّمَا لِصُوَرٍ فِيهَا سِمَةٌ لِامْرَأَةٍ
يُقَالُ صَارَ شَعْرُهَا سَفِينَـــةً (١١٣)

واتكأ ، في فترته هذه ، على بدايات في استخدام الأسطورة ، فاستفاد مـــن أسطورة الخلق والانبعاث في قصيدته " البعث والرماد " (١١٤)، ووحّد بين غربته وغربـــة الفينيق (١١٥)، وتموز (١١٦)، والمسيح (١١٧)، واستعار الأمثال الشعبية بكثرة في بعض قصائده (١١٨).

ونلحظ بداية نحو نزعة الغموض في شعره ،ولكنّ غموضه ،هنا ، تنظيري ، فهو يقول :

فِي عَتْمَةِ الْأَشْيَاءِ فِي سِرِّهَـــــا
أُحِبُّ أَنْ أَبْقَى
أُحِبُّ أَنْ أَسْتَبْطِنَ الْخَلْقَـــــا
أُحِبُّ أَنْ أَشْرُدَ كَالظَّـــــنِّ
كَغُرْبَةِ الْفَنِّ (١١٩)

هذه بدايات القصيدة الحديثة عند أدونيس ،وهي تقوم على الغربة ، والرفض ، وشهوة التغيير في الواقع واللغة والصور ، والاتجاه نحو ما هو غير مألوف وغامض .

ولكنّ ذلك لا يعني أنّ أدونيس قد استطاع أن يتخلّص من بقايا القصيدة التقليدية ؛ فقد ظلت سمات كثيرة منها عالقة في بعض شعره ، فإننا نشهد ،مثلاً ، الخطابيـــة والحماسة والتقرير في قوله يصف ثوار بلاده :

هُمُ الْمُشْرِقُونَ على أَرْضِنَا صَبَاحاً أَصِيلاً
هُمُ الْوَاقِفُونَ على مَجْدِهَا الزَّمَانَ الطَّوِيلَا .
هُمُ الْعَائِدُونَ هُمُ الْهَادِمُونَ
سَرَايَا سَرَايَا إِلَى النَّصْرِ تَمْضِي
وَتَبْسُطُ فِي أَرْضِنَا كُلَّ أَرْضٍ . (١٢٠)

ومثل هذه الحماسة التقريرية قوله في القصيدة ذاتها :

سَنَكْتُبُ تَارِيخَ هَذِي الْبِلَادِ

سَنَكْتُبُهُ بِالدَّمِ
وَبِالْعَلْقَمِ
سَنَكْتُبُهُ بِالضِّيَاءِ وَنَكْتُبُهُ بِالسَّوَادِ (١٢١)

وثمة فرق بين الوعظ والشعر، وأدونيس ليس أكثر من واعظ في دعوته إلى الثورة الاجتماعية في قوله :

آن يَا شَعْبُ أَنْ تَمُوتَ شِفَاهٌ تَتَرَامَى قَوْلاً وَقِيلاً وَقَالاَ
لاَ يَصِيرُ السَّرَابُ حَقًّا وَلاَ تُعْطِي أَكُفُّ الرِّمَالِ إِلاَّ رِمَالاَ (١٢٢)

وقصائده، في هذه المرحلة ، ذات تجارب متعددة مختلفة ، ولكل قصيدة صوت واحد هو صوت الشاعر . ومعظمها مقطوعات تحمل كلّ منها فكرة مستقلة . ويهبط مستوى بعضها عن بعض إلى مرتبة غير شعرية . كقوله :

شُدَّ يَا ثَائِرُ، يَا عَاصِفُ ، زَنْدَكْ
فَالأَعَالِي تَشْتَهِي ، تَعْشَقُ بَنْدَكْ (١٢٣)

ويسقط، في محاولته للخروج على اللغة المألوفة ، في استخدامات عامية ، مثل نداء اسم الموصول الذي يتردد كثيراً في أشعار هذه الفترة . منها قوله على لسان جريح في الحرب :

وَقَالَ : كَانَ الْعَدُوُّ يَرْصُدُنَا وَقَالَ : يَا مَا يَا مَا رَصَدْنَاهُ ، (١٢٤)

وما يزال في المقاطع التي اختارها من قصيدته " قالت الأرض " وأعاد طباعتها في " قصائد أولى " حكم مفككة وتقليد واضح ، ويكاد كلّ بيت منها يشكّل وحدة مستقلة منغلقة على ذاتها معنى ومبنى . منها ، مثلاً ، هذه الأبيات الحكمية التي تعيدنا إلى بدايات شعر عصر النهضة :

لُغَةُ الْحَقِّ أَنْ نَمُوتَ مَعَ الْحَقِّ انْتِصَارًا أَوْ أَنْ نَمُوتَ انْكِسَارَا
لَيْسَ عَارًا لَنَا ، إِذَا مَا نُكِبْنَا إِنَّ فِي خَفْضِنَا الْجِبَاهَ الْعَارَا
رَوْعَةُ السَّيْفِ أَنْ يَظَلَّ مَعَ الْحَقِّ فَلَا يَنْثَنِي وَلَا يَتَوَارَى
وَإِذَا السِّلْمُ لَمْ يَقُدْكَ لِحَقٍّ فَكُنِ السَّيْفَ ، أَوْ كُنِ الْجَزَّارَا (١٢٥)

وكأنّ إحدى الدارسات قد شعرت أنّ ثمة عيوباً في وحدة القصيدة في ديوانه " قصائد أولى " ، فأخذت ترسم له طريقاً إلى شعر حقيقي بقولها : " وإذا كان لم

ينطلق في هذه المجموعة انطلاقاً تامّاً بل ظلّ تحت تأثير إيقاع القافية والموسيقى الخارجية التي يبعثها عمود الشعر التقليدي ، فإننا نشعر أنه ما يزال في بداءة الطريق التي ستنتهي به إلى زيادة في الانطلاق نحو إيقاع جديد وموسيقى داخلية تنبعث من انسجام الوحدة الفنية في القصيدة بمجموعها وبمختلف أجزائها ".(١٢٦) وهكذا لا نجد نموّاً عضويّاً في قصائد هذه المرحلة ، وإنما نجد تفجرات إبداعية هنا ، وهناك شكّلت فيما بعد ما يسمّى بوحدة المناخ الشعري .

المناخ الشعري عند أدونيس : من " أغاني مهيار الدمشقي " — ١٩٦١م إلى " كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل " — ١٩٨٠م حوالي عشرين عاماً من الإنتاج الشعري الغزير ، وتحوّل كبير من السريالية إلى الصوفية ، وشهرة واسعة لأدونيس وآراء متناقضة في شعره . ولكننا نستطيع أن نقول : إنّ شهرته الشعرية تقوم على ديوانين ، هما " أغاني مهيار الدمشقي " و " كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل " — ١٩٦٥م ، وتتراجع عنهما في بقية دواوينه ، فشعره مزيج من الصوفية والعقلانية في " المسرح والمرايا " — ١٩٦٨م ، ومزيج من الصوفية والشكلية في " مفرد بصيغة الجمع " — ١٩٧٨م . ولكن يبقى للشاعر خطّ واضح منذ بداياته ، وهو محاولته خلق طريقة شعرية متميّزة . من أهم سماتها :

تصوير الواقع العربي ورفضه : المدينة ، في شعره ، نوعان ، مدينة الواقع ومدينة الأعماق أو الممكن . أما مدينة الواقع فهي واحدة وإن اختلفت أسماؤها ، فدمشق هي بابل ، وبابل هي بغداد ، وبغداد هي مراكش أو القاهرة أو بيروت أو الرياض ، وهذا ما يؤكّده قول أدونيس :

. . . وَحِينَ أَذْكُرُ بَيْرُوتَ ، أَعْنِي
دِمَشْقَ الرِّيَاضَ بَغْدَادَ الْقَاهِرَة
أَذْكُرُ قَبَائِلَ تَتَهَدَّمُ وَأَغْتَبِطُ
كَأَنَّ الْمُسْتَقْبَلَ يَتَرَبَّى عَلَى يَدَيَّ!(١٢٧)

ويتناسل الرعب في هذه المدن . أما الإنسان فإنّه يعيش القهر والظلم إذا أراد أن يعي ذاته ومصير وطنه ، فهو يقول :

مَرَاكِشُ دِمَشْقُ الْقَاهِرَة
بَغْدَادُ الْقُدْسُ فَاسُ

وَالْحَيَاةُ النَّوْمُ
وَالْمَوْتُ الْيَقَظَةُ

سَرَاطِينُ
ضُبَّانُ
زَوَاحِفُ مِنْ كُلِّ نَوْعٍ تَقْتَحِمُ الأَرْضَ وَالإِنْسَانُ يَصْطَادُ السَّمَاءَ (١٢٨)

ويصبح الوطن مقبرة كبيرة ، وتصبح المشانق والاغتيالات أليفة عادية :

دِمَشْقُ الْقَاهِرَةُ بَغْدَادُ مَكَّةُ
الطَّرِيقُ تَرْفُضُ الطَّرِيقَ
وَأَقْدَامُنَا لاَ تَتَبَعُنَا ←
نَعْرِفُ هَذِهِ الْمَقَابِرَ الأَلِيفَةَ
هَذِهِ الْمَشَانِقَ الَّتِي تَتَدَلَّى بِعَدَدِ الأَيَّامِ
نَعْرِفُ هَذَا الرَّصَاصَ الَّذِي يَرْضَعُ الأُمَّ لِيَقْتُلَ الابْنَ
نَعْرِفُ كَيْفَ يَبْدَأُ وَيَنْتَهِي / (١٢٩)

وتكمن الفجيعة الكبرى في تدجين الإنسان وسلب حريته وإرادته ، وقد أصبحت الرؤوس آلية تركّب بحسب الظروف والأحوال :

ثَمَّةَ رُؤُوسٌ كَالْقُمْصَانِ تُخْلَعُ وَتُلْبَسُ
وَالدَّمُ صُوَرٌ وَشَاشَاتٌ
أَيْنَ أَنْتَ يَا آدَمُ ؟ (١٣٠)

وثمة وسائل عديدة للتدجين ، منها العسس الذي ينتشر في كل مكان من مواكش يحاصر الهواء والدروب ، ويكسر الأعناق المتطاولة ، فيصبح الإنسان ذليلاً محاصراً غريباً في أرضه يخاف كلّ شيء :

بَغْتَةً ،
عَسَسٌ يُطَوِّقُ الْهَوَاءَ وَيَكْبَحُ هَدِيلَ الدُّرُوبِ
عَسَسٌ يَكْسِرُ أَعْنَاقَ الشَّجَرِ وَيُدَاهِمُ الْوَرْدَ /
— مِنْ أَيِّ شَيْءٍ تَخَافُونَ ؟
— مِنْ كُلِّ شَيْءٍ . مِنَ الْكِتَابِ وَالْكَيْفِ ، الْحَشِيشِ

وَالْجبْرِ ،الذَّكَرِ وَالْأُنْثَى ،النَّهَارِ وَاللَّيْلِ . . .(١٣١)

والكتابة ،وهي ، أصلاً ،وسيلة تحرير ، تصبح ،هنا ،وسيلة تدجين ،ويتحـــوّل بعض الكتّاب إلى عسس ومأجورين وصيّادين :

وَرَأَى إِلَى الْحُرُوفِ تَسْمَنُ وتَمْتَلِىءُ دَسَمًا ودُهْنًا ،
ثُمَّ تَتَحَوَّلُ إِلَى شِبَاكٍ وَلَافِتَات . . . /(١٣٢)

ويختنق الصدق ويصبح دربًا إلى الموت في زنزانات ترتسم عليها حشرجات القتلى (١٣٣)، والإنسان متهم منذ ولادته .(١٣٤) هذه هي صورة المدينة العربية عند أدونيس .

أما المدينة التي يحلم بها فهي لا وجود لها في الواقع العربي ، وهو يحـاول أن يدافع عن إنسانها بكلماته وحروفه ويحمي ما هو حيّ منها أمام زحف الرمال ، ولذلـك يسعى إلى خلق بابل جديدة في أجناسها وأنواعها ، في صلواتها وشهواتها ،فـــي ولادتها وموتها ، في أسمائها وأشيائها :

أَخْلُقُ بَابِلَ فِي الْأَجْنَاسِ وَفِي الْأَنْوَاعِ وَأَخْلُقُ بَابِلَ فِي
الصَّلَوَاتِ وَفِي الشَّهَوَاتِ وَأَخْلُقُ بَابِلَ فِي الْأَرْحَـــامِ
وَفِي الْأَكْفَانِ وَأَخْلُقُ بَابِلَ بَيْنَ الْخَالِقِ وَالْمَخْلُـــوقِ
وَأَخْلُقُ بَابِلَ فِي الْأَصْوَاتِ وَفِي الْأَسْمَاءِ وَفِي الْأَشْـيَاءِ
وَأَظَلُّ اللَّهَبَ الضَّـارِبَ فِي الْأَشْـــيَاءِ (١٣٥)

وهو يوازن بين دمشق الماضي والذاكرة ودمشق المستقبل والحلم ،ففي دمشـــق الماضي ترتسم أصوات تحمل سطوة الجنائز والفتك ، أما اسمها الآخر فيصاغ من حـروف الشعر ويسبك من كلماته .(١٣٦)

وهكذا يرسم لنا أدونيس خيوط الفجيعة ويبيّن لنا الواقع العربي ويرفضه ، وهــو يرسم لنا مدينة الحلم والمستقبل ويقارن بينها وبين مدينة الذاكرة والواقع .

تجارب ورؤى بين الثبات والتحوّل : يتكىء أدونيس ، بشكل مباشر ، على التراث وبخاصة التجربة الصوفية التي انتشرت في دواوينه الأخيرة ،ففي "أقاليم النهار والليل" تتحوّل رؤاه إلى فوضى صوفية وانبجاسات سحرية غامضة . يبدأ هذه الأقاليم في "فصل الحجر" بهذه الرؤى الصوفية :

(— " سَلَامٌ . أَلَكَ رَفِيقٌ يُؤْنِسُكَ ؟

— " نَعَمْ .

— " أَيْنَ هُوَ ؟

— " أَمَامِي وَخَلْفِي ،عَنْ يَمِينِي وَشِمَالِي .

— " وَمِنْ أَيْنَ تَأْكُلُ ؟

— " حِينَ أَحْتَاجُ إِلَى الطَّعَامِ ، أَسْمَعُ فَوْقَ رَأْسِي صَلْصَلَةً

أَنْظُرُ فَأَرَى كَأْسًا تَتَدَلَّى

وَشَخْصًا فِي الْهَوَاءِ يُنَاوِلُنِي رَغِيفًا .

— " وَمَنْ يَزُورُكَ وَيَخْدُمُكَ ؟

— " الدُّنْيَا ،تَجِيءُ إِلَيَّ فِي شَكْلِ امْرَأَةٍ ضَيِّقَةِ الْخَاصِرَةِ . (١٢٧)

وينهي الفصل ذاته برؤيا صوفية مشابهة لا تمتّ إلى الواقع بأيّة صلة ، بالإضافة إلى اقترانها بتضخّم الذات الأدونيسية ، يقول :

ثُمَّ رَأَيْتُنِي مَعَ الْخِضْرِ

يَدُهُ حَوْلَ عُنُقِي

يَدِي حَوْلَ خَاصِرَتِهِ

وَرَأَيْتُنِي أَفْتَرِقُ عَنْهُ ،

بَغْتَةً ،

وَأَمْشِي على الْهَوَاءِ . . . (١٢٨)

أما الفصل الثاني من الأقاليم ،وهو " فصل المواقف " فإنّه يُقدّم له بموقفين من مواقف النفري . (١٣٩) وتبدو صوفيته قوية في " المسرح والمرايا " — ١٩٦٨م وبخاصة في المرايا . يقول أحد الدارسين : " ونحن في معظم " المسرح والمرايا " إنما نطلّ على " مواقف " صوفية متلاحقة ،تتخطى الوعي تخطّيًا بعيدًا " . (١٤٠)

وتوقعه هذه الرؤى الصوفية أحيانًا في التناقض ،فهو يقول ،مثلًا ، في " فصل الحجر " :

يَلْزَمُنِي الْخُرُوجُ مِنْ أَسْمَائِي —

أَسْمَائِي غُرْفَةٌ مُغْلَقَةٌ

جُبٌّ غَائِبٌ

عَلِي إِشْبِر عَلِي أَحْمَد سَعِيد عَلِي سَعِيد عَلِي أَحْمَد إِشْبِر عَلِي
أَحْمَد سَعِيد إِشْبِر
يُصَارِعُ يَتَكَسَّرُ كَالبِلَّوْرِ
وَأَدُونِيسُ يَمُوتُ
وَالْهَوَاءُ شَقَائِقُ وَأَعْرَاسٌ فِي جَنَازَتِهِ (١٤١)

وهو ، هنا ، لا تزعجه كثرة الأسماء التي يُعرَف بها فحسب ، وإنما يزعجه الاسم ذاته وهذا ما يدل عليه فرح الشاعر بموت أدونيس . فكأنه يصبو إلى تحرر الإنسان من الأسماء . ولكن هذا الموقف يتناقض مع ما يقوله في " فصل المواقف " :

لِمَاذَا الإِنْسَانُ حِينَ لاَ يَكُونُ لِلإِنْسَانِ اسْمٌ وَلاَ هُوِيَّةٌ ؟ (١٤٢)

ولا يخلو " مفرد بصيغة الجمع " من حالات الصوفيين والسحرة ، فهو ينقل رؤى شبيهة برؤاهم . ولكنها رؤى غير تحولية ينقصها الصراع والتناقضات . منها مثلاً :

كَيْفَ تُمْكِنُ الإِقَامَةُ ؟
أَيُّهَا الأَطِبَّاءُ الْعَطَّارُونَ السَّحَرَةُ الْمُنَجِّمُونَ
يَا قُرَّاءَ الْغَيْبِ
هَا أَنَا أَمْتَهِنُ أَسْرَارَكُمْ
أَتَحَوَّلُ إِلَى نَعَامَةٍ .. أَزْدَرِدُ جَمْرَ الْفَجِيعَةِ
وَأَهْضُمُ صَوَّانَ الْقَتْلِ/
أَمْتَهِنُ أَسْرَارَكُمْ .. أَشْهَدُ غَيْبَ أَحْوَالِي (١٤٣)

وهو معجب بحركة القرامطة (١٤٤)، وتاريخها ومبادئها وأقوالها . ففي أقوالهـــا يقول :

وَقَالَ الْقِرْمِطِيُّ
أَنَا النُّورُ لاَ شَكْلَ لِي
وَقَالَ
أَنَا الأَشْكَالُ كُلُّهَا / (١٤٥)
وَقَالَ الْقِرْمِطِيُّ
الْجَسَدُ صُورَةُ الْغَيْبِ
وَحَمَلَ الأَرْضَ عَلَى كَتِفَيْ نَاقَةٍ وَأَعْلَنَ

أَنَا الدَّاعِيَةُ وَالْحُجَّةُ ←(١٤٦)

وَيَقُولُ في بعض مبادئها :

" كُلُّكُمْ أُسْرَةٌ وَاحِدَةٌ ، لَا فَضْلَ لِأَحَدٍ عَلَى صَاحِبِهِ فِي مُلْكٍ أَوْ شَيْءٍ "

" الْأَرْضُ بِأَسْرِهَا سَتَكُونُ لَكُمْ ، لَا حَاجَةَ بِكُمْ إِلَى الْمَالِ " (١٤٧)

ويعرض الشاعر جرأتهم أمام محنتهم بقوله :

" الْقِرْمِطِيُّ وَأَصْحَابُهُ فِي زَهْوِ

التَّشْنِيعِ / تُقْطَعُ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ

وَتُطْرَحُ فِي قَوَارِيرِ النِّفْطِ / عِظَامُهُمْ

خَشَبٌ يُحْرَقُ / رُؤُوسُهُمْ تُنْصَبُ

عَلَى الْجُسُورِ ... " (١٤٨)

ويرى الشاعر أنّ هؤلاء سيبعثون في أسرار العشق والكتابة وفي طفولة المستقبل ، ويحتضن الفرات رؤوسهم ، ويوضع النخيل من أثدائهم ، وينهض شعب جديد من بطونهم الخاوية :

لَا نُبُوَّةٌ

بَلْ رَصْدٌ لِمَسَاقِطِ الرُّؤُوسِ

حَيْثُ يَحْتَضِنُ الْفُرَاتُ رُؤُوسَنَا

وَتَكُونُ دِمَاؤُنَا زَهْرَةَ الصَّائِمِ /

لَا سِحْرٌ

بَلْ مِلْحٌ يُؤَاكِلُ التَّعَبَ وَيَخْبِزُ الْأَزْمِنَةَ

حَيْثُ تَكُونُ أَثْدَاؤُنَا مَوَاضِعَ لِلنَّخِيلِ

وَأَحْضَانُنَا أَسِرَّةَ الْقَتْلَى

وَمِنْ بُطُونِنَا الْخَاوِيَةِ

يَنْهَضُ شَعْبُ الْعَافِيَةِ وَالْخُبْزِ / (١٤٩)

وتنال حركتهم إعجاب الشاعر ، فيدعو بيروت وقاسيُونَ إلى الاقتداء بها :

سَمِعَ أَدُونِيسُ وَرَفَعَ سَاعِدَيْهِ تَمْجِيداً

تَلَاطَمِي يَا تَجَاعِيدَ بَيْرُوتَ

غُصِّي بِخُطُوَاتِ الْجُمُوعِ / تَنَفَّسْ

يَا قَاسِيُونُ هَوَاءَ تَارِيخِهِمْ ← (١٥٠)

وهو معجب بسيرة الشَّلْمَغَانِي (١٥١) وأقواله ومبادئه . فيعرض علينا قصة صلبه وحرقه وبعضاً من مبادئه . ثم يقول :

وَيَقُولُ الشَّلْمَغَانِي ←
اتْرُكُوا الصَّلاةَ وَالصِّيَامَ وَبَقِيَّةَ الْعِبَادَاتِ
لا تَتَنَاكَحُوا بِعَقْدٍ
أَبِيحُوا الفُرُوجَ
لِلإِنْسَانِ أَنْ يُجَامِعَ مَنْ يَشَاء
وَيَقُولُ الشَّلْمَغَانِي ←
اقْرَؤُوا كِتَابِي — الْحَاسَّةَ السَّادِسَةَ في إِبْطَالِ
الشَّرَائِعِ
الْجَنَّةُ أَنْ تَعْرِفُونِي
النَّارُ أَنْ تَجْهَلُونِي . (١٥٢)

وليس الشلمغاني سوى صورة تراثية عن تضخّم الذات الأدونيسية ، وليست مبادئه سوى أحلام يطمح الشاعر إلى تحقيقها تبرّماً بالقيود الاجتماعية .

وتجربة الجنس في " تحولات العاشق " رائدة . إنها طاقة تفتّح وحيوية وعطاء ، تختلط فيها الأشياء بعضها ببعض ، الجسد بالجسد والروح بالروح ، ويخيّم جو سحري مليء بالبخور والشهوة والاتحاد والعطاء . إنه يكتب الجنس ضمن جدلية تحولية :

وَاسْتَيْقَظَ جَسَدِي ، وَهَوَى أَسِيرَ الْمَسَامِّ وَخَوَاتِمِ الْمَنِيِّ
والسُّرَّةِ ،
وَالطَّبِيعَةِ الثَّانِيَةِ التِي تَتَنَاسَلُ فِيهَا أَنْوَاعٌ ثَانِيَةٌ مِنَ الْخَشْخَاشِ
وَاللُّفَاحِ وَسِوَاهُمَا مِنْ نَبَاتَاتِ الذُّكُورَةِ وَالأُنُوثَةِ ،
وَأَخَذَ جِلْدِي يَتَهَيَّأُ لِسُقُوطِ كَوْكَبٍ آخَرَ فِي تَجَاعِيدِهِ . (١٥٣)

وتحلّ الحبيبة في الجهات والأعماق وتتفتّح مستسلمة كالشجرة (١٥٤) ، فما يبقى على الشاعر إلاّ أن يقول :

نَقَشْتُ عَلَى أَعْضَائِكِ جَمْرَ أَعْضَائِي
كَتَبْتُكِ عَلَى شَفَتَيَّ وَأَصَابِعِي

حَفَرَتْكِ عَلَى جَبِينِي وَنَوَّعَتُ الحَرْفَ وَالتَّهْجِيَةَ وأَكْثَرْتُ
القِرَاءَاتِ (١٥٥)

ثم يتوحد الجسدان مع الطبيعة في صور داخلية غريبة ويقول :

فِي جَسَدَيْنَا يَرْفَعُ الضَّوْءُ تِلَالَهُ وَرَايَاتِهِ
وَاللَّهَبُ يَمْتَدُّ وَسَائِدَ وَسَائِدَ (١٥٦)

وفي قصائده صور سريالية خالصة تتغير فيها طبيعة الأشياء والعلاقات ؛ فليست الصورة علاقات خارجية بين طرفين كالتشبيه ، وإنما هي تداخل العناصر بعضها ببعض ، وتفاعلها نتيجة للحركية المترتبة على تناقض الأطراف . ومن أمثالها قوله :

ثَدْيُ النَّمْلَةِ يُفْرِزُ حَلِيبَهُ وَيَغْسِلُ الإِسْكَنْدَرَ
الفُرْسُ جِهَاتٌ أَرْبَعٌ وَرَغِيفٌ وَاحِـــدٌ
وَالطَّرِيقُ كَالبَيْضَةِ لَا بِدَايَةَ لَــهُ (١٥٧) ؛

فالعلاقة بين طرفي الصورة الأولى غير منطقية ، لأنه لا أثداء للنمل . وكذلك العلاقة في الصورة الثانية (غسل الاسكندر بحليب النملة) لأنها تقوم على حجم متناقض. وربما أراد التشويش في الصورة الأولى على طريقة " رامبو " ، وكأنه يريد في السطر الأول أن يشير إلى أهمية العمل فاتخذ النملة مثالاً على ذلك ، وهذا ما يؤكده السطران التاليان كأنّ الفرس أرض يتصارع فيها الناس على رغيف واحد ، أما مصير الإنسان فهو غير واضح ، كالبيضة لا يعرف لها بداية ولا نهاية .

وفي قصائده صور اختلط فيها التصوّف بالسريالية ؛ فهي غيبية ، ولكنها مبنية على الحلم ، متناقضة ولكن تنقصها الحركة والتحوّل السريالي . يقول :

وَدَخَلْتُ دَائِرَةَ الرَّغِيفِ ، رَأَيْتُ قِطْعَةَ فِضَّةٍ ،
مَدْهُونَةً ، سَوْدَاءَ ، تَحْمِلُ خَنْجَراً . تَدْنُو وَتَطْعَنُنِي ،
تَهْرُبُ فِي الزُّقَاقِ ، وَمُتُّ ، لَكِنْ قُمْتُ فَجْأَةً
وَوَجَدْتُنِي فِي حُضْنِ مَرْأَةٍ . . . (١٥٨)

وهي رؤيا تقريرية غير تحولية ولم تكن نتيجة لتجربة جدلية ، وإنما هي أقرب إلى تهويمات المنجّمين .

وتتضخّم ذاته بعد أن يحرز بعض دواوينه النجاح ، فتتقوقع وتنمو في الأعماق

والجهات وتفدو أكبر من الجماعة ،فيرى أنه من طينة غير طينتها ، وليس الآخـــرون أكثر من أقنعة أو جثث لا تقدر على ما يقدر عليه ،فيقلّ ،عندها ، عنصر الشك في أقوالـه وروءاه ويقلّ الصراع ، وتصبح الحقيقة يقينية ،فيقع في الثبات ، يقول :

وَصِحْتُ أَيُّهَا الآخَرُونَ أَيُّهَا الأَقْنِعَةُ
إِنَّنِي مِنْ طِينَةٍ ثَانِيَةٍ ،أَعِيشُ فِي وِحْدَةِ اللُّؤْلُؤَةِ ،
لِهَذَا تَبْدُونَ لِي ،أَنَا المَيِّتُ بَيْنَكُمْ جُثَثاً ، (١٥٩)

وتنتقل هذه النزعة إلى دواوينه الأخرى ،نجدها ،مثلاً ، في إنتاجه الأخير ، ففي قصيدته " قصيدة البهلول " ، وهو قناع أدونيسي ،يقول :

وَلِمَاذَا حِينَمَا يَنْقَصِفُ المَاضِي كَغُصْنٍ فِي يَدَيْهِ ،
يَجْفَلُ النَّاسُ وَيَجْرُونَ كَرِيحٍ ،
وَيَفِيئُونَ إِلَى سُلْطَانِهِمْ ؟
... وَلِمَاذَا يَخْرُجُ النَّاسُ إِلَى سُلْطَانِهِمْ
وَيَغِيبُونَ ،إِذَا مَا
دَخَلَ البَهْلُولُ فِي طَقْسِ أَغَانِيهِ ،وَغَابْ ؟ (١٦٠)

ولا يعني كل ما تقدم أنّ أدونيس قد آل إلى الثبات ،فقد يظلّ وجهًا جديــدًا إلى مدة غير قصيرة ، فهو قد اتجه بالقصيدة من الثبات إلى التحول في أكثر من ديوان ، ولكن إنتاجه الغزير أوقعه أحياناً فيما لا يريد ،وطبعت ثقافته الصوفية الواسعة صـوره وروءاه بطابعها في بعض دواوينه ، وقد اتجه بالقصيدة نحو روءيا شمولية فأصبحـت تشابكاً لأصوات متعدّدة ،وبخاصة في " أغاني مهيار الدمشقي " و "كتاب التحولات... " وقد اتجه بها نحو شعر عقلي بعيد عن استثارة عواطف القارئ أو هزّ مشاعره . وزخـرت القصيدة بالرموز والأساطير والتلميحات والهموم العقلية والفلسفية . وأصبحت الصـورة ، عنده ،ذات علاقات جديدة ، فهي لا تعكس واقعاً محدّداً ،وإنما تعكس روءى بعيـدة وآفاقاً واسعة ومواقف إنسانية مختلفة وحركة مستمرة . لننظر في طبيعة هذه الصور المتحولـة غير المحدّدة :

سَلَاماً أَيُّهَا الطِّفْلُ /
يَرْكُضُ النَّهْرُ وَرَاءَ مَائِهِ وَلَا يُمْسِكُ بِهِ
يَبْحَثُ الغُصْنُ عَنْ ظِلِّهِ وَلَا يَرَاهُ . (١٦١)

ويمتاز بعض شعره بالتحوّل ،فهو شاعر الحركة ،ونحن نلحظها في الجمادات والأشياء ، فالحوانيت غيوم ،والشوارع أجساد تحلم ،والحلم طائر مفترس أو رمح يصبو إلى نجيع اللؤلؤ والحروف المقدسة :

الْحَوَانِيتُ غُيُومٌ حُبْلَى بِالْبَرْقِ
الشَّوَارِعُ قَامَاتٌ يَكْسُوهَا الْحُلْمُ
الْحُلْمُ طَائِرٌ مَلِيءُ الْمَخَالِبِ يُعَشِّشُ فِي سَقْفِ الأَيَّامِ
رُمْحٌ يَخْرِقُ الْفَارِسَ وَالدِّرْعَ
يَجْلِسُ فَوْقَ الْغَنِيمَةِ وَيَشْرَبُ النَّجِيعَ كَالْخَمْرِ
نَجِيعَ اللُّؤْلُؤِ وَالْكَتَائِبِ ،
الْحُرُوفِ الْمُقَدَّسَةِ وَأَسْرَارِ الْمَوَائِدِ وَالْكَرَاسِي ... (١٦٢)

ويستفيد أدونيس من نظرية تغيير وظائف الحواس عند "رامبو" ،فيقول :

لَحْظَةَ أَهْبِطُ فِيكِ
يَهْبِطُ بَصَرِي فِي لِسَانِي
لِسَانِي فِي سَمْعِي
سَمْعِي فِي لَمْسِي
لَمْسِيَ فِي الشَّمِّ (١٦٣)

وهكذا اتجهت القصيدة الأدونيسية إلى تصوير الواقع بجرأة ، قليلاً ما عهدناها في الشعر العربي من قبل ،وهي بذلك ترسم بدايات الرفض في شعرنا المعاصر ، وتحاول خلق مدينة جديدة ،وهي تتكئ على بعض التجارب التراثية دون بعض ، وتسعى إلى الاستفادة من تقنية القصيدة السريالية في الغرب ،وبخاصة في جدلية الصورة والسياق وتحوّل المناخ .

وأدونيس شاعر غزير الإنتاج ،ومعظم شعره موزون . سندرس المناخ التجديدي في قصيدتيه الطويلتين "الصقر" و"قصيدة ثمود" ، ووحدة المناخ الشعري في "أغاني مهيار الدمشقي" . ويرجع اختيارنا هذه القصائد إلى سببين ، وهما توافر الوزن وتميّز بعضها بين إنتاجه الشعري .

المناخ التجديدي في "الصقر" و "قصيدة ثمود" : تعدّ قصيدة "الصقر" من أهم ما نظم أدونيس ، وهو يتخذ من تجربة "صقر قريش" التاريخية[164] قناعاً يعبّر بوساطته عن مشاعره وطموحاته وتجربة الغربة التي يعيشها الإنسان العربي المعاصر .

تتألّف القصيدة من قسمين ، وهما "أيّام الصقر" و "تحوّلات الصقر" ; ففي القسم الأوّل نجد الصقر هارباً يريد النجاء ، يعبر الفرات منطلقاً إلى الأندلس ليبني ، هناك ، دمشق الجديدة . ويسمع باستمرار ، في أثناء هربه ، صوت الفرات يتداخل في صوته ويذكّره بمجد العرب المتمثّل بمجد قريش . فهذا مقطع من صوت الفرات يقول فيه :

"قُرَيْشُ . . .
قَافِلَةٌ تَبْحَرُ صَوْبَ الْهِنْدْ
تَحْمِلُ مِنْ أَفْرِيقَيَا ، مِنْ آسْيَا لِلْهِنْدْ
تَحْمِلُ نَارَ الْمَجْدْ ."[165]

وينتابه ، في فراره ، صراع عنيف بين اليأس والرجاء والواقع والممكن ; فهو يحلم بدمشق جديدة على الرغم من أنه يعاني أهوالاً شديدة ، وواقعه يبعث فيه اليأس ويترصّده بالموت ، وهو ليس أكثر من حجر ميت الجناح والقوادم ، ولكنّه ما يزال يستمع إلى صوت الفرات الذي يتبعث من داخله يبعث فيه الطموح والنخوة والعزيمة والتضحيات . فيتقدّم الصقر يفتتح أبواب البراري الصدئة ، وتبني خطواته مملكته فوق الجليد والجموح ، وهو قدير على أن يبعث الخصب في القحط والنخيل، في الرمل والحياة، في الرماد . يقول :

أَعْرِفُ أَنْ أَجْرَحَ الرَّمْلَ ، أَزْرَعُ فِي جُرْحِهِ النَّخِيلاَ
أَعْرِفُ أَنْ أَبْعَثَ الْفَضَاءَ الْقَتِيلاَ ،[166]

ويقصّ علينا الصقر ما عاناه في طريقه إلى الأندلس من أهوال وما كان يخالجه من طموحات ; فقد كان يختبئ في الشقوق ، ثم يعدو أمضى من السهم ، ويعيش مع العقارب ، ولكن الأرض لا تتسع لطموحاته العظيمة ، فهو ، يقول :

فِي الشُّقُوقِ تَفَيَّأْتُ
كُنْتُ أُحِسُّ الدَّقَائِقَ
أَمْخُضُ ثَدْيَ الْقِفَارْ

سِرْتُ
أَمْضِي مِنَ السَّهْمِ أَمْضَى
عَبَرْتُ الْحَصَى وَالْغُبَارْ
كَانَتِ الأَرْضُ أَضْيَقَ مِنْ ظِلِّ رُمْحِي — مُتُّ
سَمِعْتُ الْعَقَارِبَ كَيْفَ تَصِيءُ ، هَدَيْتُ الْقَطَا فِي الْمَجَاهِلِ —
مُتُّ ، تَشَبَّثْتُ بِالأَرْضِ أَكْثَرَ صَبْرًا مِنَ الأَرْضِ — مُتُّ
انْكَبَبْتُ عَلَى كَاهِلِ الرِّيحِ

صَلَّيْتُ
وَشَوَّشْتُ حَتَّى الْحِجَارْ (١٦٧)

ويتذكّر أخاه الطفل القتيل ، فيتمنّى لو كان يعرف كالشاعر أن يغيّر الفصول ويكلّم الأشياء لسحّر قبر أخيه الشهيد . ثم يتمنّى أن يشارك النبات أعراسه . ويقول متمنّيًا في مقطع غنائي عذب يحنّ إلى أرضه :

لَوْ أَنَّنِي أَعْرِفُ كَالشَّاعِرِ أَنْ أُدَجِّنَ الْغَرَابَهْ
سَوَّيْتُ كُلَّ حَجَرٍ سَحَابَهْ
تُمْطِرُ فَوْقَ الشَّامِ وَالْفُرَاتْ ، (١٦٨)

ويتحوّل الصقر إلى عاشق متيّم بحب الفرات والشام ، يصنع تاريخه ورؤاه ولغتـــه ، ويبني في أعماقه أندلس الأعماق :

وَالصَّقْرُ فِي مَتَاهِهِ ، فِي يَأْسِهِ الْخَلَّاقْ
يَبْنِي عَلَى الذُّرْوَةِ فِي نِهَايَةِ الأَعْمَاقْ
أَنْدَلُسَ الأَعْمَاقْ
أَنْدَلُسَ الطَّالِعَ مِنْ دِمَشْقْ
يَحْمِلُ لِلْغَرْبِ حَصَادَ الشَّرْقْ . (١٦٩)

ويتقدم الصقر مهتديًا بالشمس يقود موكب الصقور الجديدة ، يفتتح السماء ويبنـــي أندلس الأعماق على حين تتراجع عربات الموت .

تتشابك وتتفاعل في هذا القسم أصوات ومستويات متعدّدة . منها صوت اليأس الذي كان الصقر يعيشه نتيجة لسقوط دولة بني أمية ومطاردة فلولهم وقتل أخيه الطفل وطلـــب

رأسه ومطاردته إلى أن أصبح شبيهاً بحجر ميت الجناح والقوادم ، يقول :

حَجَرٌ مَيِّتُ الْجَنَاحْ
حَجَرٌ مَيِّتُ الْقَوَادِمِ ،
وَالْمَوْتُ يُسْرِجُ أَفْرَاسَهُ ،
وَالذَّبِيحَةُ
بَجَعٌ يَتَخَبَّطُ ، (١٧٠)

ومنها صوت الأمل والتفاؤل الذي كان صوت الفرات يبعثه في داخله . ويتفاعـل الصوتان ، فإذا بصوت الفرات ينبعث في داخل الصقر فيفتّت اليأس ويحيله أملاً . وهذا هو صوت الصقر الجديد متحداً بصوت الفرات ، يقول :

يَعْبُرُ فِي جَبِينِي
نَهْرٌ مِنَ الْبَخُورْ
أَطْيَبَ مَا تَشُمُّهُ الْعُصُورْ
أَجْمَلُ مَا يُخْبِرُ عَنْهُ الشَّرْقْ . (١٧١)

أليس هذا الصوت المتفاعل الجديد هو صوت الفرات الذي جاء في قول الشاعر :
وَتَوَسَّبْتُ ،

غَيِّرْ رَنِينَكَ يَاصَوْتُ أَسْمَعُ صَوْتَ الْفُرَاتْ :
— " قُرَيْشُ . . .
لُؤْلُؤَةٌ تَشِعُّ مِنْ دِمَشْقْ
يُخَبِّئُهَا الصَّنْدَلُ وَاللُّبَانْ
أَرَقُّ مَا رَقَّ لَهُ لُبْنَانْ
أَجْمَلُ مَا حَدَّثَ عَنْهُ الشَّرْقْ . . . " (١٧٢)

وفي هذا القسم مستويان ، يختلطان ويتفاعلان وهما الموت والحياة ، يختبـئ الصقر من مطارديه في الشقوق . يعاني الأهوال ، ولكنّ صوت الفرات يبعث في داخله الحياة ، فيحدث التحوّل الداخلي العميق ، وتتغيّر خريطة شهوته وأعماقه التي يرسمهـا بدمه . يقول :

وَقَرَأْتُ النُّجُومَ ، كَتَبْتُ عَنَاوِينَهَا وَمَحَوْتُ
رَاسِماً شَهْوَتِي خَرِيطَةْ

يَا امْرَأَةً مَلِيئَةَ الْعُرُوقِ بِالْغَابَاتِ وَالْوُحُولْ
أَيَّتُهَا الْعَارِيَةُ الضَّائِعَةُ الْفَخْذَيْنِ يَا دِمَشْقْ ،
تُصْغِينَ لِلْمَوْتَى وَلِلْقُبُورِ وَالتَّكَايَا
تُصْغِينَ فِي خُشُوعْ
وَتَعْشَقِينَ الْجُثَثَ الصَّفْرَاءَ وَالضَّحَايَا
وَتَأْكُلِينَ الطِّينَ وَالدُّمُوعْ
أَيَّتُهَا الْمَنْهُومَةُ الْقَاضِمَةُ الْقُشُورَ يَا دِمَشْقْ . . . (١٧٥)

ولكنه سرعان ما يعتذر منها ، فهو لا يستطيع أن يتنكّر لها أو ينساها مهما تقسُ عليه وتحطّم بقايا أمانيه ، فيقول :

يَا حُبُّ ، لَا . . .
عَفْوَكِ يَا دِمَشْقْ
لَوْلَاكِ ، لَمْ أَهْبِطْ إِلَى الْأَغْوَارْ
لَمْ أَهْدِمِ الْأَسْوَارْ . . .
عَفْوَكِ يَا دِمَشْقْ
أَيَّتُهَا الْخَاطِئَةُ الْقِدِّيسَةُ الْخَطَايَا . . . (١٧٦)

وتتراجع الحادثة في الفصل الثاني " فصل الصعود إلى أبراج الموت " أمام التحوّل الجدلي الذي يمتدّ من بداية الفصل إلى نهايته ، ويطمح الصقر في أن يفجّر العصور ويبعث الحياة في الأشياء :

أَعْرِفُ أَنْ أَجْرِيَ مِثْلَ الْمَاءْ
فِي رِئَةِ الصَّحْرَاءْ
أَعْرِفُ بَعْدَ الْآنَ أَنْ أُغَيِّرَ الْعُصُورْ
أَنْ أَمْزُجَ الْعُصُورَ بِالْعُصُورْ (١٧٧)

وتحمل السحابة طموحات الصقر وأغانيه التي تنهمر فوق الفيافي والقفار ، وفي صدره طموحات تكبر بحسب خطواته ، وهو يتقصّى رؤاه ويعشقها ، ويقول :

أَلْمَحُ نَهْراً يُسَافِرُ ، يَكْبُو وَيَنْهَضُ فِي رَأْسِيَ الْبَعِيدِ
عَاشِقاً يَتَقَصَّى رُؤَايَا
حَالِماً آخِذاً بَرِيدِي

حَفَرَتْهُ الْمَسَافَةُ بَيْنِي وَبَيْنَ خُطَايَا ... (١٧٨)

ويتواصل التحول على الرغم من صوت اليأس الضعيف الذي ما يزال يلاحقه ، ويحمل الصقر ، في تحوّله ، أوجاع الأرض وساكنيها ، فيسرج عينيه ويستسلم لهما ، وتصير يداه خيمة متموّجة ، ويصير الفضاء ورقاً أخضر ، ويمتلك الصقر فرساً فيبدأ الإسراء ، وإسراؤه تحوّل . يقول :

" لِي فَرَسٌ ... وَهَاهُوَ الْإِسْرَاءُ . "
عَلَامَةٌ مِنْ أَوَّلِ الزَّمَانِ :
" مِنْ سَاحِرٍ يَأْتِي بِلَادُ خَانٍ
مِنْ حَجَرٍ يَصِيرُ يَاسَمِينَهْ
يَحْبَلُ صَمْتُ الْأَرْضِ بِالْأَغَانِي
وَتُولَدُ الْمَدِينَهْ . " (١٧٩)

وتثمر صرخاته بعد أن يلتقي الخضر به وتجتاحه الكلمات ، ويحلّ التفتّح في الأشياء :

كَانَ أَنْ صَارَتِ الْجِرَارْ
لُغَةَ الْمَاءِ وَالْعُيُونْ
كَانَ أَنْ أَصْبَحَ الْجُنُونْ
فَرَساً لِلنَّهَارْ ، (١٨٠)

وتلمس التلال خفّها الأخضر وتسبقه إلى عطية التحوّل ، والمدينة موج ، تحتها قمقم أخضر . وللنهار ريش . ويبقى الحنين إلى دمشق قويّاً :

طَابَ ، طَابَ الرُّجُوعْ
لِبِلَادِ الْحُصُونِ الْأَمِينَهْ :
نَهَضَتْ قَبْلَنَا الرِّيَاحْ
وَجِرَارُ الدُّمُوعْ
غَسَلَتْ جَبْهَةَ الصَّبَاحْ . (١٨١)

ولا يسلم الحنين من التحوّل ، فغناؤه في البلاد التي أحبّها يؤدّي إلى تغيير الأشياء ، فيداه طريق وقوسان ورأسه نهر ووجهه جزيرة وهو عاشق سحرته الأميرة . وينتهي الفصل وهو يتمنى أن يحقّق أحلامه ورؤاه .

وإذا كان الفصل الثاني هو فصل التحوّل فإنّ الفصل الثالث "فصل الصورة القديمة" هو فصل التوحّد ، حيث يتوحّد الصقر بالأشياء ، يلبس قامة الهواء ويحنّ إلى الفرات الذي سقاه من مائه العذب وأحبّائه الحيارى ، وهو يطلب من شكله أن يمنحه القدرة على أن يتّحد بالموجودات فيبعث الحياة فيها :

أَعْطِنِي أَنْ أَلُفَّ حَيَاتِي
وَرَقاً ،
أَنْ أَسِيرَا
فِي (شُرُوشِ) الرَّمَادْ
أَعْطِنِي أَنْ أُكَاشِفَ هَذِي الْعَصَافِيرَ هَذَا الْحَمَادْ
أَعْطِنِي أَنْ أَكُونَ الْحَصَى وَالْحَرِيرَا .(١٨٢)

وتبعث الحياة من تفاعل الرماد وجذوره ، الموت والحياة ، فالصقر يحلّ في هذه الجذور ويجيء إلى بغداد ، فتستقبله حناجر النبات وسفن الفرات والرمال ، ويحلّ في أشيائها وفي أجراس الدم الخفي تحت رداء الأرض ، ثم يصعد في المشاعل المقيمة . يحلّ في ماء الفرات فيزنّر السهول بالخضرة ، ويحلّ ماء الفرات في جسده :

كُلُّ دَمِ الْفُرَاتْ
فِي جَسَدِي يَجْرِي وَفِي حَنِينِي (١٨٣)

وهو يحلّ في الفرات ليطرد عن شواطئه بحّارة النفي والرحيل والاغتراب . ويستمرّ خيط التوحّد ، فهو قد جاء إلى بغداد :

فِي سَعَفِ النَّخْلِ وَمَاءِ النَّهَرْ
فِي رِئَةِ الْعُصْفُورْ (١٨٤)

وتتحد المتناقضات بعضها ببعض في قصائد شعراء بغداد ، فيصبح الرمح حمامة سلام وتصبح الأرض سلاماً . ويستمرّ التحول فيما يرويه الفرات للصقر من حكايات وفيما يراه فيقول :

أَسْمَعُ فِي الْأَحْجَارْ
أُغْنِيَّةَ الْفُصُولْ
أَسْمَعُ مَا تَقُولْ
تِلْكَ السَّحَابَاتُ الرَّمَادِيَّهْ . . .(١٨٥)

وتنهمر أحلام الشاعر ورؤاه في نهاية الفصل في غنائية عذبة جميلة وصور جديدة وتحوّل عجيب واتحاد خصب .

ولا يبقى من الصقر في الفصل الأخير " فصل الأشجار — مرثيات الصقر وشواهد قبره " سوى مراثيه وشواهد قبره ، ولكنها مراثٍ تحمل في طياتها الحياة الجديدة ، وشواهد هي عشر أشجار مفعمة بالخضرة والحيوية . وألفاظ النصّ لا تشير إلى الموت واليأس ، وإنما تشير إلى تجدّد الحياة والرجاء " زرع — غابة — رجاء — شجر — غصون — نساء — حبالى — حصاد — غصن — جنين — سرير — أخضر — طفل — زهرة — نهر — نخلة — ثمار — القمح — صوت . . . إلخ " . عشر أشجار تتكلّم وكلامها فصل حياة :

كُلُّ غُصْنٍ جَنِينْ
رَاقِدٌ فِي سَرِيرِ الْفَضَاءْ
أَخْضَرًا سَاحِرَ الْأَنِينْ
فَرَّ مِنْ غَابَةِ الرَّمَادْ (١٨٦)

وتتحدّث الشجرة الثامنة عن حياة الأشياء بعد موتها ، لتدلّ على أنّ الصقر حيّ في أعماله وبلاده ، فهي تقول :

كُلُّ شَيْءٍ يَعُودْ :
فِي الزُّهُورِ قُضَاةٌ وَفِي الْمَاءِ يَجْتَمِعُ الْوَافِدُونْ
(كَانَ بَيْنَ الشُّهُودْ
شَجَرٌ يَتَنَاسَلُ فِيهِ الْأَجِنَّةُ وَالْمَيِّتُونْ
كَانَ بَيْنَ الْحُضُورِ الْفَجِيعَةُ .)
وَسَمِعْتُ الْغُصُونْ
وَهْيَ تَتْلُو قَوَانِينَهَا ، فَخَشَعْتُ
وَلَبِسْتُ الطَّبِيعَةْ . (١٨٧)

أما الشجرة العاشرة فهي تتحدّث عن الصقر الذي غُطِّي بالريحان والصمت والتمزّق المضيء :

وَقِيلَ : بَعْدَ الْقَبْرِ ، شَقَّ الْقَبْرَ ، أَلْقَى
مَوْتَهُ وَطَارْ

يَبْحَثُ عَنْ أُمُومَةٍ
فِي وَطَنِ الْإِنْسَانْ ؛
وَقِيلَ : كَانَتْ زَوْجَةٌ فَقِيرَهْ
هُنَا وَرَاءَ التَّلَّةِ الصَّغِيرَهْ
حُبْلَى ،
وَبَيْنَ اللَّيْلِ وَالنَّهَارْ
فِي الصَّمتِ ،
فِي التَّمَزُّقِ الْمُضِيءْ ،
تَنْتَظِرُ الطِّفْلَ الذِي يَجِيءْ . (١٨٨)

وهكذا تكون مراثي الصقر انتظاراً لولادة جديدة وتجدّد أبدي . هذه هي قصيدة " الصقر " بساخاتها التحوّلية الجديدة ، وهي تمثّل قفزة نوعية في الشعر العربي الحديث .

* * *

ويحاول أدونيس في " قصيدة ثمود " أن يخلق لنا مناخات تحوّلية متناقضة ، من الواقع والممكن . من المرفوض وما نصبو إليه ، من الماضي والمعاصر ؛ فثمود تصبح واقعاً مريضاً معاصراً يخيّم عليها الموت والجهل والقمع والإرهاب والمتاجرة بالمبادئ . ويقدّم لنا في المقطع الرابع ستّ صور من أحوال ثمود ، منها خنق الحريات الفكرية في ثمود . يقول الشاعر :

٢ـ" إِنْ كَانَ صَدِيقُكَ يَقْرَأُ أَفْلَاطُونَ ، تَنَبَّهْ وَاحْذَرْ
قُلْ : كَلَّا : لَا أَعْرِفُهُ ،
فَغَدًا ،أَوْ بَعْدَ غَدٍ ،
سَيُقَادُ إِلَى سَيْفٍ ،
أَوْ جُبٍّ . . . " (١٨٩)

وتقتل ثمود مبدعيها ،لأنها تخشى قوة الكلمة ورسالتها وتخاف نسيم الحرية ، يقول الشاعر :

شَقَاءٌ
أَنْ تَتَفَتَّحَ ،أَوْ أَنْ تَكْبُرَ ، أَوْ أَنْ تَهْجُمَ نَحْوَ الضَّوْءِ ، وَمَوْتٌ

أَنْ تُبْدِعَ أَوْ أَنْ تَحْيَا
في أَحْوَالِ ثَمُودٍ / (١٩٠)

وما دامت هذه أحوال ثمود فإنّ على كلمات الشاعر أن تكون ضوءاً ينير الظلمات ويحمل هموم المظلومين ، أو تكون سَفَراً جديداً نحو حياة جديدة وكون جديد وإنسان جديد :

لِتَكُنْ كَلِمَاتُ الشَّاعِرِ ضَوْءاً ،
ضَوْءَ الْحَامِلِ عِبْءَ الْأَرْضِ ، وَيَبْقَى
فِي الْجِذْرِ الْأَعْمَقِ فِي أَقْصَى مَوْجٍ
لِتَكُنْ سَفَراً
يَتَرَصَّدُ كُلَّ مَهَبٍّ ،
وَيُخَالِطُ نَبْضَ الْكَوْنِ ، وَيَبْقَى
فِي الْجِذْرِ الْأَعْمَقِ ، فِي أَقْصَى مَوْجٍ
لِتَكُنْ جَسَداً
لِمُحِيطِ الْهَجْسِ بِوَجْهٍ آخَرَ
لِلْإِنْسَانِ — بِوَجْهٍ آخَرَ
لِلتَّكْوِينِ / (١٩١)

وهكذا يحدث الانفصال والتلاحم ؛ يعي الشاعر أحوال ثمود ويرفضها . لا يعيش كالآخرين لأنّ المعرفة تضيئه . يرفض أحوال ثمود ولكنه يمضي باحثاً فيها عن وجه غزال آخر ، ويبحث في ظلماتها عن بقية ضوء ، ولكن المصباح المكسور يهمس في أذنيه مثبطاً من عزيمته :

" لَا تَأْمَلْ
لَيْسَ النَّجْمُ الطَّالِعُ إِلَّا رَسْماً
يَتَكَرَّرُ ، وَالْأَلْوَانُ هِيَ الْأَلْوَانُ " (١٩٢)

وعلى الرغم من ذلك فإنّه يواصل بحثه ولا يتخلّى عن رفضه وحبّه ، لأنّه لا يتخلّى عن ذاته ، وهو جزء من دمشق الأخرى التي يبحث عنها والتي لا تتخلّى عنه :

أَلِهَذَا ، لَا يَتْرُكُنِي رَفْضِي

وَدِمَشْقُ الأُخْرَى لاَ تَتْرُكُنِي ../
تَسْكُنُ فِي أَعْضَائِيَ ـ نَامِي
لَكِ مُلْكِي : هَذَا الدَّفْتَرُ ، هَذَا الْحِبْرُ ،
وَهَذَا الثَّوْبُ الصُّوفِيُّ ،
وَنَامِي
حَتَّى يَأْذَنَ وَقْتٌ
أَعْنِي حَتَّى يَأْتِي فَجْرٌ آخَرُ (١٩٣)

ويصبح الشاعر مركزاً للمتناقضات والتحوّلات ، فهو يخلق الحركة في الأشياء التي فقدتها ، ويعيش معاناة الصراع والخلق والتحول . لا يعرف اليأس إلى صدره طريقاً ، ولا ينظر إلى ماضي الأشياء بقدر ما ينظر إلى مستقبلها ، ولذلك هو يرى مالا يراه الآخرون ، يرى الحياة تدبّ في الأشياء التي يختلط بعضها ببعض :

كَيْفَ أُجَاهِرُ أَنَّ الدُّمْيَةَ حُبْلَى بِالأَطْفَالِ ،
وَأَنَّ الدِّفْلَى تَمْرٌ
لَمْ أَعْرِفْ
كَيْفَ أُعَاشِرُ أَوْرَاقاً تُسْقَى
لَبَناً تَحْتَ خِيَامِ قُرَيْشٍ
وَتُوَزِّعُ بَيْنَ قُصُورِ أُمَيَّةَ
عَسَلاً ،
وَتَقُولُ : الصَّحْرَاءُ الْمَاءُ
بَدْءاً مِنْ هَذِي الصَّحْرَاءِ (١٩٤)

ويصبح الشاعر مركزاً بين الحاضر والمستقبل ، بين الجفاف والخصب ، بين الكلمات العابرة والكلمات الفاعلة ، بين ثمود التي تحاول أن تقتل مبدعيها ودمشق التي تحاول أن تخلقهم . وهو يحتاج إلى لغة أكثر طواعية لينقل بوساطتها أحوال ثمود مدينة الواقع وأحوال دمشق الأخرى مدينة الحلم ، ولكنها لغة غير موجودة وهو يبحث عنها ويعاني الغربة والضياع في سبيل وجودها ، فيقول :

مِنْ أَيْنَ أَجِيءُ ، وَكَيْفَ أُجَدِّدُ لِلْكَلِمَاتِ الْجِنْسَ ، وَلِلُّغَةِ

الْأَحْشَاءَ
لِتَقُولَ الْأَشْيَاءَ ؟ (١٩٥)

وهو يستطيع بهذه اللغة الجديدة أن يحلم ويقدّم لنا صورة عن دمشق الأخرى مدينة الحلم التي تخرج من أصداف الماء ، يتزوّجها بردى وتكسوها الأشجار ، ويدلّ عليها الورد :

خَرَجَتْ مِنْ أَصْدَافِ الْمَاءِ وَجَاءَتْ
فِي لَيْلٍ
بَرَدَى زَوْجٌ ، وَالْأَشْجَارُ ثِيَابٌ /
لَمْ أَعْرِفْهَا
أَلْوَرْدُ يَدُلُّ عَلَيْهَا
وَالْفَجْرُ الصَّاعِدُ فِي دَرَجَاتِ الشَّمْسِ يَدُلُّ عَلَيْهَا
وَشَفَافِيَةُ الْحُزْنِ الْمَرْسُومِ عَلَى قَسَمَاتِ النَّاسِ ، تَدُلُّ عَلَيْهَا /
لَمْ أَعْرِفْهَا . (١٩٦)

إنها دمشق الجديدة التي تتكوّن من الأشلاء والورد الأحمر وأمواج الماء التي تغزو اليباس ، فيولد طفل جديد يتعلّم سحر الأشياء ويتهجّى وجه الأرض :

وَيَقُولُ لِلُجِّ الْبَشَرِ — الْوَلَهِ ، اغْسِلْنِي
فِي بَرْقِ فَضَائِكِ ، وَامْنَحْنِي
أَسْمَاءً ،
وَامْحُ
وَجَدِّدْ أَسْمَائِي . (١٩٧)

هذا هو المناخ التجديدي في هذه القصيدة ، إنه يقوم على التحويل . ويقوم التحويل على حركتين ، هما حركة الهدم وحركة البناء . هدم ثمود ولغتها . ونعني باللغة المعنى الشمولي منها ، وهو ثبات الأشياء والأحوال ، وبناء دمشق جديدة بلغتها . ونعني باللغة المعنى الشمولي منها ، وهو تحوّل الأشياء والأحوال .

وهذا هو المناخ التجديدي التحوّلي في شعر أدونيس . إنه ابتعاد عن الوصف الخارجي والصور المألوفة ، واعتماد على الغرابة والكشف والتحوّل . ولكن ما الوحدة التي تتسم بها قصائد هذا الاتجاه ؟

وحدة المناخ الشعري في "أغاني مهيار الدمشقي" : يعدّ ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" — ١٩٦١م من أفضل ما أنتج أدونيس شعرًا ؛ فالرؤيا في الأغاني واضحة ، والتجربة حية ، يقول فيها أحد الدارسين : " إنّ " أغاني مهيار الدمشقي " تجربة حية تلخّص لنا قلق إنساننا المعاصر بكلّ ما فيه من زخم التمرّد وتوتر الخلق تجربة تمثّل لنا محاولة الإنسان الأكثر شمولاً وعمقاً في فهم معنى وجوده في العالم ومعنى الكون الماثل حياله" (١٩٨) ويراها أحدهم " تحوّلاً عميقاً في منهج الكتابة الشعرية " (١٩٩).

أما مهيار (٢٠٠) فهو القناع التاريخي الذي استعاره الشاعر ، وحاول أن يعبّر من خلاله عن آرائه ومواقفه وطموحاته ، ولم يكن مهيار سيرة ذاتية ، وإنما هو موقف من الحياة والوجود وشخصية تاريخية حمّلها أدونيس كلّ سماته ، وهو يحمل جبهة الشاعر ويتحدّث بلسانه :

ذَاكَ مِهْيَارُ قَدِّيسُكِ الْبَرْبَرِيُّ
يَا بِلَادَ الرُّؤَى وَالْحَنِينْ ،
حَامِلٌ جَبْهَتِي لَا بِسٌ شَفَتِيْ
ضِدَّ هَذَا الزَّمَانِ الصَّغِيرِ عَلَى التَّائِهِينْ . (٢٠١)

ونسبة مهيار إلى دمشق تؤكّد أنّه قناع أدونيسي . وأغاني مهيار قصيدة واحدة مؤلفة من سبعة فصول ، وهي " فارس الكلمات الغريبة — ساحر الغبار — الإله الميت — إرم ذات العماد — الزمان الصغير — طرف العالم — الموت المعاد " . يبدأ كلّ فصل منها بمزمور ما عدا الفصل الأخير . ويتألّف كل فصل من عدد من المقاطع الصغيرة . ويؤكّد مهيار أنّ أغانيه شبيهة بأيام الخلق السبعة ، لأنّ الوظيفة هي الخلق . يقول مخاطبًا الكون والأرض :

أَيَّتُهَا الأُمُّ التِي تَسْخَرُ
مِنْ حُبِّي وَمَقْتِي ،
أَنْتِ فِي سَبْعَةِ أَيَّامٍ خُلِقْتِ
فَخَلَقْتِ الْمَوْجَ وَالأُفُقَ
وَرِيشَ الأُغْنِيَةْ ،
وَأَنَا أَيَّامِيَ السَّبْعَةُ جُرْحٌ وَغُرَابُ
فَلِمَاذَا الأُضْحِيَةْ
وَأَنَا مِثْلُكِ رِيحٌ وَتُرَابُ ؟ (٢٠٢)

وليست هذه الأغاني قصائد لا رباط بينها ،وإنما تشكّل وحدة في سلوكية مهيار ومواقفه ، وهي تصدر عن شخصية واحدة ، يقول أحد الدارسين : " إنّ " أغاني مهيار الدمشقي " ليست مجموعة قصائد بقدر ما هي تقمّص لشخصية . وللشخصية الإنسانية وحدة في السلوكية مهما تصدّعت أو بدت متناقضة " .(٢٠٣)

وتتسم هذه الأغاني بوحدة مناخ شعري ، فهي لا تعتمد على خيط قصصي كما في " لعازر ١٩٦٢" لحاوي ، ولكنّها تعتمد على سمات الخلق والتحوّل والتجدّد . إنّها أغانٍ متفرّقة ولكن تجمعها مواقف واضحة واحدة . وفي مهيار وحدة شخصية تفرض حضورها على الأغاني التي تطول أحياناً ،وبخاصة في المزامير ، وتقصر في بعض مقاطعها فلا تتجاوز ثلاثة أبيات . والعلاقة بينها أنّها تصنع مناخاً يتلخّص في الهدم والبناء .

وتتلخّص حركة الهدم في رفض أشكال الحياة القديمة ، ولا يحدّد مهيار رفضه بزمان . أما المكان فهو دمشق ، ولكنها ، في الأغاني ، رمز لما هو أوسع منها وأشمل . وهو يرفض الجمود والظلم ويتغنّى " بالرفض في معظم قصائده حتى ليصبح الرفض فردوسه المطلق في عالم نسبي "(٢٠٤) ويتخذ مهيار الرفض مبدأ وسلوكاً وإنجيلاً :

سَافِرْ تَرَكْتُ وَجْهِي عَلَى
زُجَاجِ قِنْدِيلِي
خَرِيطَتِي أَرْضٌ بِلَا خَالِقٍ
وَالرَّفْضُ إِنْجِيلِي .(٢٠٥)

وهو يتخذ الرفض مهنة لأنّه يعتقد أنه يعيش في عالم ملئ بالسلبيات ، ويرفض الذلّ الذي يعيشه شعبه ،ويقرّر أنّ شعبه لا يقاوم الغزاة والفاتحين ، وإنما يفرش وجهه لسنابك خيولهم :

هُوَذَا شَعْبٌ يَفْرُشُ وَجْهَهُ لِلسَّنَابِكِ ،هِيَ ذِي بِلَادٌ أَجْبَنُ
مِنْ رِيشَةٍ وَأَذَلُّ مِنْ عَتَبَةٍ .(٢٠٦)

وما دامت هذه أحوال شعبه وبلاده فعلى الشاعر أن يسرج كلماته ويعشق أرضه ويكون أكثر إخلاصاً لها وتمسّكاً بحريتها ،ويجعل الرفض سلاحاً يدافع به عن الحقّ والكرامة يقول مهيار :

تَحْتَ بَيَارِقِ الرَّفْضِ أُسْرِجُ كَلِمَاتِي — فِي غُضُونِ وَجْهِي

عُرْسٌ آخَرُ وَالأَرْضُ بَيْنَ يَدَيّ امْرَأَةْ . (٢٠٧)

وليس مهيار قوة رفض فحسب ، وإنما هو قوة حرق وهدم أيضاً ، يحرق في شعبه القشور والصبر على المكاره وملامح الذلّ الوديعة . يقول الشاعر على لسان شعبه في وصف مهيار :

يَضْرِبُنَا مِهْيَارْ
يُحْرِقُ فِينَا قِشْرَةَ الْحَيَاةْ
وَالصَّبْرَ وَالْمَلاَمِحَ الْوَدِيعَةْ ،
فَاسْتَسْلِمِي لِلرُّعْبِ وَالْفَجِيعَةْ
يَا أَرْضَنَا يَا زَوْجَةَ الإِلَهِ وَالطُّغَاةْ
وَاسْتَسْلِمِي لِلنَّارْ . (٢٠٨)

ومهيار ثورة تحرق كلّ ما هو أليف وقديم . يقول أدونيس :

وَجْهُ مِهْيَارَ نَارْ
تُحْرِقُ أَرْضَ النُّجُومِ الأَلِيفَةْ ، (٢٠٩)

وهو يبارك خيانة المبادئ العتيقة ، ويرى الخروج عنها جريمة محبّبة ، يقول مهيار :

أَنَا ذَاكَ الْغَرِيقُ الذِي تُصَلِّي جُفُونُهْ
لِهَدِيرِ الْمِيَاهْ ،
وَأَنَا ذَلِكَ الإِلَهْ —
الإِلَهُ الذِي سَيُبَارِكُ أَرْضَ الْجَرِيمَةْ . (٢١٠)

ويرفض مهيار قسماً كبيراً من التراث ، ولكنّ ذلك لا يعني أنّه يرفض التراث جملة ، فهو يخاطب أبا نواس ويتّحد به ، لأنه رمز للإنسان الجديد الذي يرفض كل ما هو قديم ، ويتطلّع إلى المستقبل والحياة . يقول مهيار يصف أبا نواس في مرثيته ويخاطبه :

تَائِهٌ وَالنَّهَارُ حَوْلَكَ دَهْرٌ مِنَ الدِّمَنْ
شَاعِرٌ كَيْفَ يَشْرَئِبُّ
عَلَى وَجْهِكَ الزَّمَنْ
عَارِفٌ أَنَّنِي وَرَاءَكَ فِي مَوْكِبِ الْحَجَرْ
خَلْفَ تَارِيخِنَا الْمَوَاتْ

أَنَا وَالشِّعْرُ وَالْمَطَرْ
رِيشَتِي نَاهِدُ الْجَوَارِي وَأَوْرَاقِيَ الْحَيَاةْ .(٢١١)

وهو ، في رثاء بشار بن برد ، يشيد بعظمته وجرأته وموته شهيداً ، ويكمن ذلك في خروجه على عصره وزمانه . وبشار خطوة على طريق المستقبل وصرخة في ضمير الزمان مانزال نسمع صداها ، ولذلك فإنّ مهياراً لا يرثي بشّاراً بقدر ما ينوّه بصوته الفريد . يقـــول مهيار في " مرثية بشار " :

لَا تَبْكِهِ وَاتْرُكْهُ لِلسَّوْطِ وَلِلْخَلِيفَةِ الْمَجْنُونْ
وَسَمِّهِ الشَّيْطَانَ أَوْ فَسَمِّهِ الطَّاعُونْ
فَهْوَ هُنَا ، هُنَاكَ مَا يَزَالْ
يَهْدِرُ فِي الشَّوَارِعِ الصَّمَّاءْ
يَهْدِرُ فِي أَغْوَارِنَا الْخَرْسَاءْ
يَهْدِرُ كَالزِّلْزَالْ .(٢١٢)

أما الحلّاج (٢١٣) فهو توأم مهيار في الهدم والبناء والتحوّل ، فهو ريشة مسمومـــة خضراء في آن واحد ، مسمومة تقتل كل ما هو غير جدير بالحياة الجديدة ، وخضراء لأنها تبني المدينة الفاضلة ، ولذلك هو أمل مهيار الذي يخاطبه بقوله :

لَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْتَ وَالْحُضُورْ
يَالُغَةَ الرَّعْدِ الْجَلِيلِيَّةْ
فِي هَذِهِ الْأَرْضِ الْقُشُورِيَّةْ
يَاشَاعِرَ الْأَسْرَارِ وَالْجُذُورْ (٢١٤)

وربما كان مهيار — أدونيس يرفض جانب الثبات من التراث . يرفض ما يعيق عطية التجدّد والاستمرار . يقول أحدهم : " الخلق عالم الشاعر وكلّ ما يحدّ الخلـق أو يتعارض معه لا بدّ أن يرفض ".(٢١٥)

وتتجلّى حركة الهدم في غربته التي اختارها ؛ فهو يعتقد أنه غريب في وطنه لأنّ ما هو قائم فيه لم يشارك به ، لذلك يرفض أحوال الآخرين ،(٢١٦) ويعيش منفيّاً في وطنـه ، محاصراً من أهله وأحبّائه ، منبوذاً من عاشقيه :

مِهْيَارُ وَجْهٌ خَانَهُ عَاشِقُوهُ
مِهْيَارُ أَجْرَاسٌ بِلاَ رَنِينْ(٢١٧)

ولذلك يسعى إلى أن يرفض المبادىء التي يعتنقها مجتمعه ويخونها ، وبذلك تصبح الخيانة نعمة وفضيلة . إنّها نعمة وهبت لمهيار ، وفضيلة تميّز بها عن الآخرين :

آهِ يَا نِعْمَةَ الْخِيَانَةْ —
أَيُّهَا الْعَالَمُ الذي يَتَطَاوَلُ فِي خُطُوَاتِي
هُوَّةً وَحَرِيقَةْ
أَيُّهَا الْجُثَّةُ الْغَرِيقَةْ ،
أَيُّهَا الْعَالَمُ الذي خُنْتُهُ وَأَخُونُهْ .(٢١٨)

وليس مهيار حركة هدم فحسب ، وإنما هو حركة بناء أيضًا ، وهو إيجابي لأنه لا يهدم حبًّا بالهدم ، وإنما يهدم القديم ليبني على أنقاضه ما هو جديد .

وما دام مهيار قوة بناء ، فله سمات أهمّها أنه ثائر وتكمن ثورته في الخلق والتجديد ، فكلماته جديدة وهي ذات رسالة مقدّسة . يقول الشاعر عن مهيار :

هُوَ ذَا يَأْتِي كَرُمْحٍ وَثَنِيّ
غَازِياً أَرْضَ الْحُرُوفْ
نَازِفاً — يَرْفَعُ لِلشَّمْسِ نَزِيفَهْ ؛(٢١٩)

ومهيار قوة رؤياوية قادرة على التنبؤ بالمستقبل وتحقيق الأحلام ، وهو ثورة تتغيّر باستمرار ، متحوّلة تحقق الوئام بين الحلم والواقع وتسيطر عليهما . يقول الشاعر في ذلك :

مَلِكٌ مِهْيَارْ
مَلِكٌ وَالْحُلْمُ لَهُ قَصْرٌ وَحَدَائِقُ نَارْ
وَالْيَوْمَ شَكَاهُ لِلْكَلِمَاتْ
صَوْتٌ مَاتْ ؛
مَلِكٌ مِهْيَارْ
يَحْيَا فِي مَلَكُوتِ الرِّيحِ
وَيَمْلِكُ فِي أَرْضِ الأَسْرَارْ(٢٢٠)

وما دام مهيار قوة رؤياوية ،فهو يملأ الحياة ويجعل المستقبل طريدة لرؤاه النافذة، (٢٢١)
وهو يرى ما لا يراه الآخرون ،فالعالم ضرير وأغاني مهيار مرشد ومنقذ تهدي وتقود هـــذا
العالم إلى شاطئ الأمان ، يقول مهيار :

أُقْبِلُ فِي هَاوِيَةٍ مَلِيئَهْ
بِفَرْحَةِ الْمُنْبِىءِ وَالنَّذِيرْ
فَرْحَةِ أَنْ تَصِيرْ
أُغْنِيَتِي أُغْنِيَةً سِوَاهَا
تَقُودُ هَذَا الْعَالَمَ الضَّرِيرْ _ (٢٢٢)

وما دام مهيار حركة بناء فهو يؤمن بذاته وقدرته الداخلية التي تقوم على التمييز بين
الأشياء ،ويستمدّ قدرته ورؤاه من طبيعته الداخلية المتحرّكة التي ترتسم على محياه ،يقول
مهيار :

لَكِنَّنِي أَحْيَا وَكُلُّ غُصْنِ
فِي شَجَرِ الْأَعْمَاقِ وَالسِّنِينِ
نَارٌ عَلَى جَبِينِي
نَارٌ مِنَ الْحُمَّى مِنَ الضَّيَاعْ
تَلْتَهِمُ الْأَرْضَ الَّتِي تَقِينِي . (٢٢٣)

ولأنه يبحر في عينيه يرى كلّ شيء منذ الخطوة الأولى ، (٢٢٤) ولذلك فإنّ مهيـــارًا
ذاتي ، يعود إلى إحساسه وتجربته يستقي منهما رؤاه ومواقفه ،وذاتيته ترتكز على تجربة
كيانيّة حارة " تعود بنا إلى الأساسي والأولي في الحياة الإنسانية : إلى الذات ،الذات
الداخلية التي تجسّد التجارب والنوازع الكيانية للشخص ، التي لا يمكن لأحد أن ينفذ إلى
أعماقها غير من يعانيها معاناة حميمة دائمة " . (٢٢٥)

ومهيار قوة حركية تخلق أجناسًا متناقضة لتستمرّ في الحياة ، فهو يخلق من خطواته
أعداء له ،ولا يخلقهم ضعفاء ،وإنما هم في مستواه ليكون الصراع معهم عادلاً وقويـــًّا
وليؤدّي هذا الصراع إلى نتيجة حركية في ذاتها . يقول مهيار :

أَحْمِلُ هَاوِيَتِي وَأَمْشِي . أَطْمِسُ الدُّرُوبَ الَّتِي تَتَنَاهَى ؛
أَفْتَحُ الدُّرُوبَ الطَّوِيلَةَ كَالْهَوَاءِ وَالتُّرَابِ _ خَالِقًا مِنْ خُطُوَاتِي

أَعْدَاءٌ لِي ، أَعْدَاءٌ فِي مُسْتَوَايَ ، وَوِسَادَتِي الْهَاوِيَةُ وَالْخَرَائِبُ
شَفِيعَتِي .
إِنَّنِي الْمَوْتُ ، حَقًّا . (٢٢٦)

وهو ، في تجربته ورؤاه وروحه الداخلية ، يتوق إلى قتل الآلهة القديمة ـ الأوثان والنماذج التي كانت تعيش في معارفه وواقعه ، ويتوق إلى خلق آلهة جديدة قوية شابة متحوّلة غير نموذجية ، فيقول :

نَمُوتُ إِنْ لَمْ نَخْلُقِ الْآلِهَهْ
نَمُوتُ إِنْ لَمْ نَقْتُلِ الْآلِهَهْ ـ
يَا مَلَكُوتَ الصَّخْرَةِ التَّائِهَهْ . (٢٢٧)

ومهيار خالد ، وخلوده في أغانيه ونسله الذى يجيء بعد موته :

عاشقٌ أسكُنُ في وجهي وصوتي ـ
ليَ أسراري لبأتي
ليَ نَسْلٌ بعد موتي . (٢٢٨)

ومهيار قوة فاعلة في الأحداث يضفي من ذاته عليها ، ويمنحها من روحه . تمنحه الطبيعة الأشياء ويمنحها الحياة ويتوحّد بها في حركة مستمرّة و " علاقة جدلية من علاقات التبادل والخلق .. يقف فيها مهيار موقف العنصر الفاعل " . (٢٢٩) وهو قوة تحويلية أو الطوفان الذي يجرف القديم ليصنع ما هو جديد ومستقبلي ، وهو يطلق الحمامة ويطلب منها ألاّ تعود ، ليبقى مع الطوفان ، فهو مصيره . (٢٣٠) وقوته التحويلية تغيّره فيغيّر الأشياء ، ويصبح الحجر بحيرة والظل مدينة والنار شلّالاً والوردة سيفًا . وهو يترك للإنسان حرية الاختيار والإرادة ليستطيع أن يتغيّر ويغيّر ويعلن التخطّي :

أُطْلِقُ سَرَاحَ الْأَرْضِ وَأَسْجُنُ السَّمَاءَ ، ثُمَّ أَسْقُطُ
كَيْ أَظَلَّ أَمِينًا لِلضَّوْءِ ، كَيْ أَجْعَلَ الْعَالَمَ غَامِضًا ،
سَاحِرًا ، مُتَغَيِّرًا ، خَطِرًا ، كَيْ أُعْلِنَ التَّخَطِّي . (٢٣١)

ويكمن مهيار التحويلي في أنواع الأساطير التي يستخدمها : فهو ، كالفينيق ، يجمع أشلاءه ، حين يحسّ بهرمه ، ثم ينثرها رمادًا ليعيد بقاءه . (٢٣٢) ويحوّل أنقاضه إلى أجنحة ، (٢٣٣)

ويخلق وطناً من رماد الجذور ،[٢٣٤] ويتوحّد بتموز في صورة غير مباشرة :

يَهْبُطُ بَيْنَ الْمَجَازِيفِ بَيْنَ الصُّخُورْ
يَتَلاَقَى مَعَ التَّائِهِينْ
فِي جِرَارِ الْعَرَائِسِ
فِي وَشْوَشَاتِ الْمَحَارْ ،
يُعْلِنُ بَعْثَ الْجُذُورْ
بَعْثَ أَعْرَاسِنَا وَالْمَرَافِيءِ وَالْمُنْشِدِينْ —
يُعْلِنُ بَعْثَ الْبِحَارْ .[٢٣٥]

وليست أساطير البعث والحياة وحدها تدلّ على مهيار وتتحد به ، وإنما هو رمز للغربة في وطنه ، يتعذّب ، ولذلك هو شريك " سيزيف "[٢٣٦] في صخرته اللعينة :

أَقْسَمْتُ أَنْ أَكْتُبَ فَوْقَ الْمَاءْ
أَقْسَمْتُ أَنْ أَحْمِلَ مَعَ سِيزِيفْ
صَخْرَتَهُ الصَّمَّاءْ .[٢٣٧]

وهو يختار صخرته ومصيره .[٢٣٨] وفي الاغاني أساطير أخرى .[٢٣٩]

ولغة مهيار جديدة ؛ فهو فارس الكلمات الغريبة ، وهو مثقل باللغات البعيدة الأعماق :

هُوَ ذَا يَتَقَدَّمُ تَحْتَ الرُّكَامْ
فِي مُنَاخِ الْحُرُوفِ الْجَدِيدَةِ ...
إِنَّهُ لُغَةٌ تَتَمَوَّجُ بَيْنَ الصَّوَارِي
إِنَّهُ فَارِسُ الْكَلِمَاتِ الْغَرِيبَةِ[٢٤٠]

ولمهيار صور سريالية غير مألوفة ، فللرعب أشجار خضراء في رئتيه ، والشمس فبرة والريح قبعة ،[٢٤١] ومملكته من السحر والنار والوليمة ، والضباب جيشه ، والعالم الهزيمة .[٢٤٢]

هذه سمات مهيار وأغانيه ، إنّها سمات تفاعلية تحويلية تقوم على الهدم والبناء في حركة جدلية تؤسّس وحدة المناخ الشعري .

وليس في الاغاني حالة متصلة تنمو مع نمو القصيدة وتتقدّم بتقدمها ، وإنما هي

مجموعة حالات متشابهة لا تتعامل مع المعنى بقدر ما تتعامل مع الحركة وتفجير الصورة واللغة . ولكنّ ذلك لا يعني أنّ هذه الأغاني تفتقر إلى الوحدة ، فوحدتها تصدر من طبيعتها الجديدة ، وهي وحدة مناخية تفجيرية تنطلق من بؤرة مركزية هي شخصية مهيار التي تقوم على التناقض والحركة والصراع والخلق ، فحركة التناقضات أهم سمات هذه الأغاني ، وهي مستمرة في الموت والحياة متنامية . يقول أحد المستشرقين عن الجدلية في " أغاني مهيار الدمشقي " " هذا البطل الدمشقي الذي سيتّخذ وجه فارس عربي من العصور السالفة ، لكن الذي يحمل أيضًا وجهًا ما لدوروريًّا مع غير قليل من الأصداء السريالية ، أعني " مهيار الدمشقي " ، البطل الذي يحمل ، بشكل ما ، الخراب الذي هو في الوقت نفسه إعادة الخلق " . (٢٤٣)

هذه هي وحدة المناخ الشعري في أغاني مهيار الدمشقي وفي قصائد أدونيس التي تقوم على التحوّل والتجديد .

وهكذا نجد أنّ أدونيس ، في بعض نتاجه ، استطاع أن يمثّل وحدة المناخ الشعري ، فقد سار بالقصيدة نحو رؤيا كونية شمولية ، واهتم بالقضايا العامة من أمثال حرية الإنسان ومصيره ، واتجهت قصيدته إلى رفض كلّ ما هو سلبي في المدينة العربية ورسم لنا صورة عن مدينته الفاضلة ، واتجه بالقصيدة نحو جمالية جديدة في الصورة واللغة والرموز ، وكان بعض نتاجه جديدًا وغير مألوف مما أدّى إلى غموض قصيدته .

أما الوحدة المناخية في قصائده فهي لا تقوم على النمو العضوي كما في الوحدة العضوية الكلية عند السياب وحاوي ، وإنما تقوم على خلق حالات متباينة متشابكة تعتمد على التوتّر والتفجّر والحركة .

* * *

وهكذا نتوصل ، بالإضافة إلى ما جاء في ثنايا البحث ، إلى أنّ القصيدة العربية الحديثة قد تأثرت تأثرًا فعّالاً بالقصيدة الأوروبية المعاصرة بشكل عام والفرنسية منها بشكل خاص .

وقد اتسع اهتمام شعرائنا بوحدة القصيدة ، فحاولوا أن يغيّروا من طبيعة قصيدتهم ليسايروا تطوّر الحركة الشعرية في العالم ، واستطاع بعضهم نتيجة الموهبة

الفريدة والثقافة الواسعة أن يحافظ على أصالته ، وقد رأينا ذلك في قصائد السياب وحاوي بوضوح ، ومع أدونيس أقل وضوحًا .

واستفاد أدونيس من ثقافته الأوروبية والتراثية إلى حدّ بعيد ، فاقترب في بعض آرائه من الرمزيين ، ولا سيما " مالارميه " ، في ذهنيته وطريقة الكتابة الشعرية ، واكتشف قصّر عنه في التكثيف وكان أقرب إلى السرياليين من حيث غزارة الإنتاج والانفعال بالأشياء واكتشاف العلاقات الجديدة التي تقوم بينها .

واستفاد أدونيس من التراث ، وبخاصة ما يقوم على التجديد ، وكان للصوفية دور كبير في شعره الأخير ، وربما كان لطبيعة أطروحته " الثابت والمتحول " شأن في ذلك . وتقوم وحدة المناخ الشعري على حركتين متضادتين ، وهما حركة الهدم وحركة البناء ، وتقوم الحركة الأولى على رفض السلبيات والإشارة إليها ، وتقوم الحركة الثانية على الرؤيا الشمولية المستقبلية وامتلاك ساحات الحلم والأسرار والكشف عن المجهول لإنقاذ العالم مما يتخبّط به . تهدم الحركة الأولى كلّ ما هو عتيق ، وتبني الحركة الثانية مكان الأنقاض لغتها الجديدة وصورها الجديدة ورؤاها الجديدة .

ولكن يُؤخذ على هذا الاتجاه بعض التغرّب في الرؤيا ، مما يبعد بعض قصائدها عن فئة واسعة من الجماهير ، كما يُؤخذ عليه أنّ القصيدة صارت بلا نموذج ، فيخشى عليها أن تتحوّل ، عند بعض الشعراء غير المقتدرين ، إلى بناء نثري ، فتفقد بذلك وحدتها الشعرية .



هوامش الفصل الثالث من " الباب الثاني "

١ـ من أمثال : أورخان ميسر وعلي الناصر وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ وأدونيس وغيرهم ، وكثير من شعراء السبعينات والثمانينات من هذا القرن .

٢ـ زمن الشعر ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٧٢م ـ ص ٢٢٥ .

٣ـ أدونيس ـ " تجربتي الشعرية " ـ الآداب ـ س ١٤ ـ ع ٣ ـ آذار ـ ١٩٦٦م ـ ص ٣

٤ـ زمن الشعر ـ ص ٩ .

٥ـ روزنتال ـ شعراء المدرسة الحديثة ـ ص ٣٤ .

٦ـ أدونيس ـ زمن الشعر ـ ص ١٦٧ .

٧ـ أدونيس ـ زمن الشعر ـ ص ١٤ .

٨ـ " تأسيس كتابة جديدة " ـ مواقف ـ س ٣ ـ ع ١٥ ـ أيار ـ حزيران ـ ١٩٧١ ـ ص ٧ .

٩ـ أدونيس ـ الثابت والمتحول ـ ٣ ـ صدمة الحداثة ـ دار العودة ـ بيروت ط ١ ـ ١٩٧٨ ـ ص ٩٩ .

١٠ـ " بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث " ـ مجلة " شعر " ـ ع ١٩ ـ صيف ـ ١٩٦١م ـ ص ٩٢ .

١١ـ سعيد ، خالدة ـ " بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث " ـ ص ٩٢ .

١٢ـ أدونيس ـ زمن الشعر ـ ص ٢٣٢ .

١٣ـ الحاوي ، إيليا ـ " الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر " ـ الآداب ـ ع ٢ ـ س ٨ ـ شباط ١٩٦٠ م ـ ص ٥٦ .

١٤ـ أدونيس ـ مقدمة للشعر العربي ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط ٣ ـ ١٩٧٩م ـ ص ١٢٦ .

١٥ـ المصدر السابق ـ ص ١٢٧ .

١٦ـ المصدر السابق ـ ص ١٢٥ ـ ١٢٦ .

١٧ـ " ندوة الآداب " ـ الآداب ـ ع ١ ـ س ١٥ ـ ١٩٦٧م ـ ص ٨ .

١٨ـ " بيان عن الشعر والزمن " ـ مواقف ـ ١٣ ـ ١٤ ـ ك ٢ ـ نيسان ـ ١٩٧١م ـ ص ٢

١٩— صدمة الحداثة — ص ٣١٢ .

٢٠— المصدر السابق — ص ٣١٣ .

٢١— أدونيس — " بيان عن الشعر والزمن " — مواقف — ص ٨ .

٢٢— أدونيس — زمن الشاعر — الآداب — ع ٣ — س ١٥ — آذار — ١٩٦٧م — ص ٢

٢٣— أدونيس — مقدمة للشعر العربي — ١٠٧ .

٢٤— أدونيس — " بيان عن الشعر والزمن " — مواقف — (١٣—١٤) — ص ٢ .

٢٥— أدونيس — صدمة الحداثة — ص ٩٨ .

٢٦— مقدسي ، أنطون — " ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث " — الموقف الأدبي — ع ٥٧—٥٨ — ك ٢ — شباط — ١٩٧٦م — ص ١٩٢ .

٢٧— أدونيس — " ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث " — الموقف الأدبي — ع ٥٧—٥٨ — ص ١٩٣ .

٢٨— أدونيس — المصدر السابق — ص ١٩٣ .

٢٩— الشمعة ، خلدون — " ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث " — الموقف الأدبي — ع ٥٩—٦٠ آذار — نيسان — ١٩٧٦م — ص ٢٥٣ .

٣٠— أدونيس — " عشر نقاط لفهم الشعر العربي الجديد " — مواقف — ع ٢٤—٢٥ ١٩٧٢—١٩٧٣م — ص — ٢٢١ .

٣١— أدونيس — زمن الشعر — ص ٢٤ .

٣٢— صبحي ، محيي الدين — " ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث " — الموقف الأدبي — ع ٥٧—٥٨ — ص ٢٠٤ .

٣٣— شكري ، د . غالي — شعرنا الحديث إلى أين ؟ — دار الآفاق الجديدة — بيروت — ط ٢ — ١٩٧٨م — ص ١٢ .

٣٤— عباس ، د . إحسان — فنّ الشعر — ص ٢٤٧ .

٣٥— إسماعيل ، د . عزالدين — الشعر العربي المعاصر — ص ١٩٢ .

٣٦— عياد ، د . شكري محمد — الأدب في عالم متغيّر — الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر — ١٩٧١م — ص ٨٠ . وينظر شكري ، د . غالي — شعرنا الحديث إلى أين ؟ — ص ١٥ .

٣٧— عياد ، د . شكري محمد — الأدب في عالم متغيّر — ص ٨٠ .

٣٨— تامر ، فاضل " حول ظاهرة الغموض في الشعر الجديد " الآداب — س ٤ — ع ٢— آذار — ١٩٦٦م — ص ١٣٩ .

٣٩— أدونيس — " ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث " — الموقف الأدبي — ع ٥٩—٦٠ — ص ٢٤٢ .

٤٠— جيده ، د . عبد الحميد — الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر — مؤسسة نوفل — بيروت — ط ١— ١٩٨٠ — ص ١٠٤ .

٤١— المعداوي ، أنور — نماذج فنية من الأدب والنقد — لجنة النشر للجامعيين — دار مصر للطباعة — ١٩٥١م — ص ١٨ .

٤٢— دكروب — محمد — الأدب الجديد والثورة — دار الفارابي — طابع " امبريمتو " — بيروت — ط ١ — ١٩٨٠م — ص ٢٢٣ .

٤٣— المصدر السابق — ص ٢٢٣ .

٤٤— الحاج ، أنسي — نقلاً عن كميل قيصر داغر من " ملحق عن السوريالية العربيـــة " من كتاب " أندره بريتون " — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ط ١ ١٩٧٩م — ص ١١٨ .

٤٥— أدونيس — زمن الشعر — ص ١٨ ، وينظر في ذلك : سعيد ، خالدة — " الشعر العربي الجديد : الحاضر والمستقبل " — مواقف — ع ٢٤—٢٥— ١٩٧٢ — ١٩٧٣م — ص ٢١٢ .

٤٦— الدكتور علي أحمد سعيد (١٩٣٠م— ....) ولد في قرية قصابين ، قضاء جبلة ، محافظة اللاذقية واختار لنفسه اسم أدونيس منذ عام ١٩٤٨م . درس الفلسفة في جامعة دمشق وتخرّج بشهادتها ١٩٥٤م . ثم حصل على دكتوراه الدولة في الأدب العربي من معهد الآداب الشرقية ببيروت . أسهم مع يوسف الخال في إصـــــدار مجلة " شعر " ١٩٥٧ ، ثم أصدر مجلة " مواقف " ١٩٦٩ . عاش في فرنسا فترة ثم أقام ببيروت . شارك في مؤتمرات أدبية وثقافية وحاضر في جامعات أمريكية وأوروبية ، ومنـــح " جائزة ندوة الشعر العالمي " ، فأصدر إثرها مجموعة شعرية بالانكليزية " دم أدونيس " (The Blood of Adonis) طبعت بأمريكا . وأسست ، على إثـر زيارته لليابان ، رابطة في جامعة " كويوتو " لدراسته سمّيت ب " أصدقاء أدونيـــــس " . يعمل أستاذاً في كلية التربية في الجامعة اللبنانية . واشترك في تحرير " ملحق الثـــورة الثقافي " بدمشق . أصدر الدواوين التالية : " قصائد أولى " ١٩٥٧ ، و " أوراق في

الريح " ١٩٥٨ ، و " أغاني مهيار الدمشقي " ١٩٦١ ، تُرجم إلى الاسبانيـــة والفرنسية ، و " كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار " ١٩٦٥ ، تُرجم إلى الفرنسية ، و " المسرح والمرايا " ١٩٦٨ ، و " وقت بين الرماد والـــورد " ١٩٧١ . جُمعت هذه الأعمال الشعرية في مجلدين ١٩٧١م، ثم صدر له " مفرد بصيغة الجمع " ١٩٧٧ ، و " كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل " ١٩٨٠ . وله قصيدة طويلة تقليدية " دليلة — ملحمة قومية " صدرت في دمشق عن مطبعة ابن زيدون — ١٩٥٠ ، و " قالت الأرض " صدرت في دمشق — منشورات الجيل الجديد — المطبعة الهاشمية — ١٩٥٤م — وهو لا يثبتهما في لائحة مؤلفاته الشعرية . وأصدر الدراسات التالية : " مقدمة للشعر العربـــي ١٩٧١ ، و " زمن الشعر " ١٩٧٢ ، و " الثابت والمتحول " — ثلاثة أجـــزاء ١٩٧٤ — ١٩٧٧ — ١٩٧٨م ، و " فاتحة لنهايات القرن " ١٩٨٠م . وأصدر المختارات التالية : " ديوان الشعر العربي " — ثلاثة كتب — ١٩٦٤—١٩٦٤— ١٩٦٨م ، و " مختارات من شعر السياب " ١٩٦٧ ، و " مختارات من شعر يوسف الخال " ١٩٦٣م . وأصدر الترجمات التالية : " حكاية فاسكو — السيد بويل " ١٩٧٢ ، و " مهاجر بريسبان — البنفسج " ١٩٧٣ ، و " السهر — سهرة الأمثال ١٩٧٥ وهي من مسرح جورج شحادة — صدرت عن وزارة الإعلام بالكويـــت . وترجم الأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس " منارات " ١٩٧٦ و " منفى وقصائد أخرى " ١٩٧٨م . صدرت عن وزارة الثقافة والإرشاد القومـــي بدمشق ، وله كتاب لم يذكره أي مصدر وهو " قضية باسترناك " — صـــدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٥٨ عن منشورات الفكر الحر ببيروت . جمعت هـــذه المعلومات من مصادر متعددة ، منها : مجلة " شعر " — ع ٢ — ١٩٥٧م — ص ١٠٣ ، ومجلة " الفرسان الفكري والسياسي " — ع ٢ — آذار — ١٩٧٦ — ص ٢٤١—٢٤٢ ، و " أعلام الأدب في لاذقية العرب " لفؤاد غريب — ج ٢ — القسم الرابع — اللاذقية — ١٩٨٠ م — ص ١١ ومصادر أخرى .

٤٧— عيد ، ميخائيل — " تحوّلات أدونيس بين التقليد والتجديد " — الفرســـان — ع ١١٧—١/٨/١٩٧٩ — ص ٤٠ .

٤٨— المصدر السابق — ص ٤٠ .

٤٩— المصدر السابق — ص ٤٠ .

٥٠— " لقاء مع أحمد عبد المعطي حجازي " — أجرى الحديث محمد رضا الكافي — الحياة الثقافية — تونس — س ٥ — ع ١٢ — ديسمبر ١٩٨٠ — ص ٧٥ .

٥١— المصدر السابق — ص ٧٥ .

٥٢— المصدر السابق — ص ٧٥ .

٥٣— خليل ، خليل أحمد — " أدونيس : شاعر التمزّق والتردّد والتحوّل " — الآداب س ١٤ — ع ٣ — آذار — ١٩٦٦م — ص ٥١ .

٥٤— أبو سنّة ، محمد إبراهيم — دراسات في الشعر العربي — ص ١٢١ .

٥٥— جيده ، د . عبد الحميد — الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر — ص ٢٠١ .

٥٦— المصدر السابق — ص ٢٠١ .

٥٧— " ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث " — الموقف الأدبي — ع ٧ ٥ — ٥٨ ص ٢٠١ .

٥٨— ينظر ، مثلاً ، ديوانه — دار العودة — بيروت — ط ١ — ١٩٧١م — ٢/ ١١١ و ٢/ ١٦٦ .

٥٩— سورة البقرة — آية ١٨٧ .

٦٠— ديوانه — ٢/ ١٣٧ — ١٣٨ .

٦١— أدونيس — صدمة الحداثة — ص ٢٩٦ — ٢٩٧ .

٦٢— سعيد ، خالدة — البحث عن الجذور — دار مجلة شعر — بيروت — ١٩٦٠م — ص ٩٢ .

٦٣— الشعر العربي الجديد : الحاضر والمستقبل — مواقف — ع ٢٤ — ٢٥ — ١٩٧٢ — ١٩٧٣ — ص ٢١٥ .

٦٤— المصدر السابق — ص ٢١٥ .

٦٥— مقدمة الشعر العربي — ص ١٢٠ — ١٢١ .

٦٦— " التّقري والتجربة الصوفية أو السوريالية قبل السوريالية " — ملحق الثورة الثقافي — ع ٢١ — ١٩٧٦/٧/٢٩ — ص ٦ .

٦٧— المصدر السابق — ص ٦—٧ .

٦٨— ينظر : ديوانه ٢/٩/٢٩/١٦٧ .

٦٩— ينظر : عيد ، ميخائيل — تحولات أدونيس بين التقليد والتجديد — ص ٤١ .

٧٠— ينظر : الريس ، رياض نجيب — الفترة الحرجة — ص ١٧٢ .

٧١— ينظر : ساعي ، د . أحمد بسام — حركة الشعر الحديث في سورية — دار المأمون للتراث — دمشق — ط ١ — ١٩٧٨م — ص ١١٩ — الهامش رقم ٢ .

٧٢— مقدمة ديوان " سريال " لأورخان ميسر — منشورات اتحاد الكتاب العرب — طبع في دار الأنوار — دمشق — ١٩٧٩م — ص ١٠ .

٧٣— بشأن سريالية أدونيس يُستحسن العودة إلى مقال " أدونيس والسريالية " تأليف كميل قيصر داغر — وهو ضمن ملحق من السريالية العربية في كتاب " أندره بريتون " ص ١٢١—١٤٣ .

٧٤— عباس ، د . إحسان — اتجاهات الشعر العربي المعاصر — ص ٢٠٥ .

٧٥— سعد ، د . علي — " أدونيس وكتاب التحولات " — الآداب — ع ١ — س ١٥ — ك ٢ — ١٩٦٧م — ص ٢٠ .

٧٦— البياتي ، عبد الوهاب " مقابلات المعرفة " — المعرفة — ع ٢٩ — س ٦ — ت ٢ ١٩٦٧م — ص ١٨٢ .

٧٧— ينظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر — ص ١٤١—١٤٢ .

٧٨— " سان جون بيرس وأنا " — مواقف — ع ٢٩ — س ٧ — ١٩٧٤م — ص ١٦٤ .

٧٩— المصدر السابق — ص ١٦٤ .

٨٠— أدونيس — زمن الشعر — ص ٨ .

٨١— " الشعر العربي / الشعر الأوربي " — مواقف — ع ٤١—٤٢ — ١٩٨١م — ص ٨ .

٨٢— المصدر السابق — ص ٩ .

٨٣— لؤلؤة ، د . عبد الواحد — " المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر " — الآداب — س ٢٢ — ع ٦ — حزيران — ١٩٧٤ م — ص ٦٦ .

٨٤— مروة ، حسين — دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي — الطبعة التجارية — بيروت — ١٩٦٥م — ص ٣٦٠ .

٨٥— صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٥٠م في دمشق عن مطبعة ابن زيدون .

٨٦— صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٥٤ في دمشق عن المطبعة الهاشمية منشورات الجيل الجديد .

٨٧— شمشون أحد قضاة اليهود أحبّ دليلة الفلسطينية التي استطاعت أن تصل إلى سرّ قوته الكامن في شعره ، ثم سلّمته إلى أبناء قومها .
ينظر ذلك في — العهد العتيق — سفر القضاة — الفصل السادس عشر .

٨٨— ينظر مثلاً في قصيدة " شمشون " لإلياس أبي شبكة في " أفاعي الفردوس " — بيروت — دار الحضارة — ط ٣ — ١٩٦٢م — ص ٢٧ — ٣٦ ؛ ففيها دليلة امرأة مأجورة خائنة وشمشون عظيم يدافع عن الحقّ والدستور .

٨٩— دليلة — ص ٢٣ .

٩٠— أدونيس — قالت الأرض — ص ١٧ .

٩١— ديوانه — ١/ ١٠٨ .

٩٢— ديوانه — ١/ ٣٩— ٤٠ .

٩٣— ديوانه — ١/ ٤٤ .

٩٤— ديوانه — ١/ ١٩٧ .

٩٥— ديوانه — ١/ ١٩٩ .

٩٦— ديوانه — ١/ ٢٠٢ .

٩٧— ديوانه — ١/ ٢٠٤ .

٩٨— رزوق ، أسعد — الأسطورة في الشعر المعاصر — ص ٧٤—٧٥ .

٩٩— ديوانه — ١/ ٦٩ .

١٠٠— ديوانه — ١/ ١٢ .

١٠١— ديوانه — ١/ ١٢ .

١٠٢— ديوانه — ١/ ٤٦ .

١٠٣— صبري ، خزامى — " قصائد أولى لأدونيس " — شعر — ع ٢— ربيع ١٩٥٧ — ص ٧٧ .

١٠٤— ديوانه — ١/ ٣٢ .

١٠٥— الفينيق Phénix أو العنقاء : طائر أسطوري مصري الأصل ، تحدّث عنه كتّاب اليونان والرومان أُنشئت حوله أقوال عديدة منها أنّه يعمّر طويلاً

حتى إذا شعر بدنوّ أجله يحرق نفسه في عشّه ومن رماده يخرج ولـــــد .
والعنقاء رمز للبعث .
ينظر في ترجمته : Schmidt, Joël -Dictionnaire de la mythologie- P 247, et Grimal, Pierre-Dictionnaire de la mythologie - P 365-366

١٠٦— ديوانه — ١/ ٤٢ .
١٠٧— ديوانه — ١/ ٢٠٠.
١٠٨— ديوانه — ١/ ٢٠١.
١٠٩— ديوانه — ١/ ٢٠٨.
١١٠— ديوانه — ١/ ٢٠٥—٢٠٦.
١١١— ديوانه — ١/ ١٩٧.
١١٢— ديوانه — ١/ ٢١٢.
١١٣— ديوانه — ١/ ٢٥١.
١١٤— ينظر في قصيدته هذه — ديوانه — ١/ ٢٤٩—٢٧٢.
١١٥— ينظر في ديوانه — ١/ ٢٥٣—٢٥٤.
١١٦— ينظر في ديوانه — ١/ ٢٦٨.
١١٧— ينظر في ديوانه — ١/ ٢٥٦.
١١٨— ينظر في ديوانه — ١/ ٣١٠—٣١٤.
١١٩— ديوانه — ١/ ٤٣ وينظر في ديوانه ١/ ٢٠٩.
١٢٠— ديوانه — ١/ ٢٣٦.
١٢١— ديوانه — ١/ ٢٣٨.
١٢٢— ديوانه — ١/ ١٦٥.
١٢٣— ديوانه — ١/ ٩٣ .
١٢٤— ديوانه — ١/ ٨٢ ويتكرر ذلك في المجلد الأول في الصفحات ٨٠و٨٥و١٣٢.
١٢٥— ديوانه — ١/ ١٦٢.
١٢٦— صبري حافظ — "قصائد أولى لأدونيس" — شعر — ع ٢—ص ٧٩.
١٢٧— كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل — دار العودة — بيروت — ط ١ ١٩٨٠م — ص ١٤٥.

١٢٨ — كتاب القصائد الخمس — ص ١٤٧ .

١٢٩ — مفرد بصيغة الجمع — دار العودة — بيروت — ١٩٧٥م — ص ١٠٥ .

١٣٠ — مفرد بصيغة الجمع — ص ١٠٣ .

١٣١ — كتاب القصائد الخمس — ص ١٢٩ .

١٣٢ — كتاب القصائد الخمس — ص ١٠٦ .

١٣٣ — كتاب القصائد الخمس — ص ١٢١/١٢٢ .

١٣٤ — كتاب القصائد الخمس — ص ٦٨/٦٩ .

١٣٥ — كتاب القصائد الخمس — ص ٧٣ .

١٣٦ — كتاب القصائد الخمس — ص ١١٢—١١٣ .

١٣٧ — ديوانه — ٢/١٦٩ .

١٣٨ — ديوانه — ٢/٢٠٨ .

١٣٩ — النِّفَّري (ت ٣٥٤ هـ) هو " محمد بن عبد الجبار بن الحسن النّفّري ، أبو عبد الله : عالم بالدين ، متصوّف . نسبته إلى بلدة " النِّفَّر " من أعمال الكوفة . من كتبه " المواقف — ط " و " المخاطبات — ط " كلاهما في التصوّف " الأعلام — ٧/٥٥—٥٦ .

١٤٠ — جبر ، جبرا إبراهيم — النار والجوهر — ص ٧٨ .

١٤١ — ديوانه — ٢/١٩٢ .

١٤٢ — ديوانه — ٢/٢٥٦ .

١٤٣ — مفرد بصيغة الجمع — ص ١٢٥—١٢٦ .

١٤٤ — " حركة من حركات الخوارج مع ميول إسماعيلية واشتراكية ظهرت في أواخر القرن التاسع (الميلادي) جنوب العراق وشرق الجزيرة العربية . أسّسها حمدان القرمطي ... هزموا جيش المعتضد قرب البصرة . تمّ لهم الأمر في البحرين سنة ٩٠٣ ثم في اليمامة وعُمان . خلفه ابنه أبو طاهر الذي دخل الحجاز سنة ٩٣٠ في ٦٠٠ فارس و ٩٠٠ راجل ، فأقاموا ستة أيام ونهبوا الحجر الأسود ، حتى اضطرّ الخليفة إلى مهادنتهم . استقروا في عُمان فأقاموا نظاماً استمر سنوات طويلة " — ألبرت حوراني وفريق من

الأساتذة الموسوعة العربية — دار ريحاني للطباعة والنشر — بيروت — ط ١ — ١٩٥٥م — ص ٥٧٩.

١٤٥— مفرد بصيغة الجمع — ص ١١٠.

١٤٦— مفرد بصيغة الجمع — ص ١١١.

١٤٧— مفرد بصيغة الجمع — ص ١١٠.

١٤٨— مفرد بصيغة الجمع — ص ١١٤.

١٤٩— مفرد بصيغة الجمع — ص ١١٦/١١٧.

١٥٠— مفرد بصيغة الجمع — ص ١١٠/١١١.

١٥١— الشَّلْمَغَاني (ت ٣٢٢ هـ) هو " محمد بن علي ، أبو جعفر الشلمغاني ... متألّه مبتدع . كان في أول أمره إمامياً ، من الكتّاب ، وصنف كتباً منها " ماهية العصمة " و " الزاهر بالحجج العقلية " و " فضل النطق على الصمت " و " البدء والمشيئة " وغير ذلك . ثم ادّعى أنّ اللاهوت حلّ فيه ، وأحدث شريعة جاء فيها بالغريب ... وأفتى علماء بغداد بإباحة دمه ، فأمسكه الراضي بالله العباسي ، فقتله وأحرق جثته " — الأعلام — ٧/١٥٧.

١٥٢— مفرد بصيغة الجمع — ص ٨٥—٨٦.

١٥٣— ديوانه — ٢/١١٧.

١٥٤— ينظر ديوانه — ٢/١١٨.

١٥٥— ديوانه — ٢/١١٨—١١٩.

١٥٦— ديوانه — ٢/١٢٢.

١٥٧— ديوانه — ٢/١٧٧.

١٥٨— ديوانه — ٢/٤٢٥ ، وينظر: ديوانه ٢/١٨٧.

١٥٩— ديوانه — ٢/٢٤٨.

١٦٠— كتاب القصائد الخمس — ص ٥٤—٥٥.

١٦١— مفرد بصيغة الجمع — ص ٢٠٥.

١٦٢— ديوانه — ٢/١٨٠.

١٦٣— مفرد بصيغة الجمع — ص ٢٢٢.

١٦٤— عبد الرحمن الداخل (١١٣—١٧٢ هـ) وهو " عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان الملقّب بصقر قريش : مؤسّس الدولة الأموية في الأندلس ... والمنصور العباسي أول من لقبه بصقر قريش ولُقّب بالداخل لأنه أول من دخل الأندلس من ملوك الأمويين ... " الأعلام—٤/١١٣—١١٤.

١٦٥— ديوانه — ٢/٢٨.

١٦٦— ديوانه — ٢/٣١.

١٦٧— ديوانه — ٢/٣٢.

١٦٨— ديوانه — ٢/٣٦.

١٦٩— ديوانه — ٢/٤٠.

١٧٠— ديوانه — ٢/٢٩—٣٠.

١٧١— ديوانه — ٢/٣٩.

١٧٢— ديوانه — ٢/٢٩.

١٧٣— ديوانه — ٢/٣٤.

١٧٤— ديوانه — ٢/٥٢.

١٧٥— ديوانه — ٢/٥٦—٥٧.

١٧٦— ديوانه — ٢/٥٧—٥٨.

١٧٧— ديوانه — ٢/٥٩.

١٧٨— ديوانه — ٢/٦٠.

١٧٩— ديوانه — ٢/٧٠.

١٨٠— ديوانه — ٢/٧١.

١٨١— ديوانه — ٢/٧٤—٧٥.

١٨٢— ديوانه — ٢/٨٠.

١٨٣— ديوانه — ٢/٨٢.

١٨٤— ديوانه — ٢/٨٦.

١٨٥— ديوانه — ٢/٩٠.

١٨٦— ديوانه — ٢/٩٦.

١٨٧— ديوانه — ٢/١٠٦.

١٨٨— ديوانه — ٢/١٠٩—١١٠ .

١٨٩— كتاب القصائد الخمس— ص ١٧ .

١٩٠— كتاب القصائد الخمس— ص ٣٢ .

١٩١— كتاب القصائد الخمس— ص ٣٢—٣٣ .

١٩٢— كتاب القصائد الخمس— ص ٢٥ .

١٩٣— كتاب القصائد الخمس — ص ٢٧ .

١٩٤— كتاب القصائد الخمس— ص ١٢—١٣ .

١٩٥— كتاب القصائد الخمس— ص ١٥ .

١٩٦— كتاب القصائد الخمس— ص ١١—١٢ .

١٩٧— كتاب القصائد الخمس — ص ٤٢ .

١٩٨— ضاهر ،عادل — " التشخصن والتخطي في " أغاني مهيار الدمشقي " — شعر.. ع ٢٤ — خريف ١٩٦٢م — ص ١٣٧ .

١٩٩— أبو سنة ،محمد إبراهيم — دراسات في الشعر العربي — ص ١٢٨ .

٢٠٠— مهيار الديلمي (....—٤٢٨ هـ)هو " مهيار بن مَرْزَوَيْه الديلمي : شاعر كبير ؛ في معانيه ابتكار ، وفي أسلوبه قوة : جمع بين فصاحة العرب ومعاني العجم . كان مجوسياً وأسلم سنة ٣٩٤ هـ على يد الشريف الرضي ،وهو شيخه ،وعليه تخرّج في الشعر والأدب ، وتشيّع ، وغلا في تشيّعه ..." — الأعلام — ٨/٢٦٤ .

٢٠١— ديوانه — ١/٣٥٢ .

٢٠٢— ديوانه — ١/٣٧٦ .

٢٠٣— بركات ،حليم — " أغاني مهيار الدمشقي وعالم الشعر الأغنى " — شعر —ع ٢٣ صيف ١٩٦٢م — ص ١١٠ .

٢٠٤— بركات ،حليم — أغاني مهيار الدمشقي وعالم الشعر الأغنى — ص ١١١ .

٢٠٥— ديوانه — ١/٤١٥ .

٢٠٦— ديوانه — ١/٥٢٦ .

٢٠٧— ديوانه — ١/٥٣٠ .

٢٠٨— ديوانه — ١/٣٣٧ .

٢٠٩— ديوانه — ١/ ٣٤٥.

٢١٠— ديوانه — ١/ ٤٢٣.

٢١١— ديوانه — ١/ ٥٠٥.

٢١٢— ديوانه — ١/ ٥٠٨.

٢١٣— الحلّاج (...—٣٠٩هـ) هو " الحسين بن منصور الحلّاج ، أبو مغيث :
فيلسوف ، يعدّ تارة في كبار المتعبّدين والزهّاد ، وتارة في زمرة الملحدين .
أصله من بيضاء فارس ، ونشأ بواسط العراق (أو بتُسْتَر) وانتقل إلى البصرة ،
وحجّ ، ودخل بغداد وعاد إلى تُسْتَر ... كان يُظهر مذهب الشيعة للملوك
(العباسيين) ومذهب الصوفية للعامة ، وهو في تضاعيف ذلك يدّعي حلول
الإلهية فيه . وكثرت الوشايات به إلى المقتدر العباسي فأمر بالقبض عليه ،
فسُجن وعذّب وضرب وهو صابر لا يتأوه ولا يستغيث ... وأورد (ابن النديم)
أسماء ستة وأربعين كتاباً له " الأعلام — ٢/ ٢٨٥.

٢١٤— ديوانه — ١/ ٥٠٧.

٢١٥— بركات ، حليم — " أغاني مهيار وعالم الشعر الأغنى " — ص ١١٨ ، وينظر في
ذلك : سعيد ، د . خالدة — حركية الإبداع — ص١٢٣—١٢٤.

٢١٦— ينظر ديوانه — ١/ ٣٥١.

٢١٧— ديوانه — ١/ ٣٣٣.

٢١٨— ديوانه — ١/ ٤٢٣.

٢١٩— ديوانه — ١/ ٣٣١.

٢٢٠— ديوانه — ١/ ٣٣٢.

٢٢١— ينظر ديوانه — ١/ ٣٢٩—٣٣٠.

٢٢٢— ديوانه — ١/ ٣٧١.

٢٢٣— ديوانه — ١/ ٣٨٧.

٢٢٤— ديوانه — ١/ ٣٨٨.

٢٢٥— ضاهر ، عادل — " التشخصن والتخطي في " أغاني مهيار الدمشقي " "— ص ١٠٨.

٢٢٦— ديوانه — ١/ ٣٥٥.

٢٢٧— ديوانه — ١/ ٤٧٠ ، وينظر : ١/ ٤٨٦ و٥٠٠.

٢٢٨— ديوانه — ١/ ٣٧٢ .

٢٢٩— ضاهر ، عادل — " التشخصن والتخطي في " أغاني مهيار الدمشق " — ص ٣١

٢٣٠— ينظر ديوانه — ١/ ٣٤٨ و ٤٨٠ و ٤٩٨ .

٢٣١— ينظر ديوانه — ١/ ٤٨٦ .

٢٣٢— ينظر ديوانه — ٢/ ٣٣٤ .

٢٣٣— ينظر ديوانه — ١/ ٣٩٧ و ١/ ٤١٤ و ١/ ٤٧٧ .

٢٣٤— ينظر ديوانه — ١/ ٣٧٥ .

٢٣٥— ديوانه — ١/ ٣٣٨ .

٢٣٦— سيزيف (Sisyphe) طموح وطمّاع وقاطع طريق ومجرم وغير أمين على الأسرار الإلهية . هرب من الجحيم بعد نزوله إليه ، فحكمت عليه الآلهة بأن يدفع في الجحيم صخرة كبيرة إلى أعلى جبل حتى إذا قاربت القمة عادت إلى الأسفل ليستأنف دفعها من جديد .

ينظر في ترجمته : Schmidt ,Joël -Dictionnaire de la mythologie P - 283 , et Grimal,Pierre-Dictionnaire de la mythologie P-425

٢٣٧— ديوانه — ١/ ٤٢٧ وينظر : ديوانه ١/ ٣٣٥ .

٢٣٨— ينظر : ديوانه — ١/ ٣٧٠ .

٢٣٩— ينظر : ديوانه — ١/ ٣٩٦ و ٣٧٧ و ٣٤٠ و ٣٤١ و ٥٠٩ .

٢٤٠— ديوانه — ١/ ٣٤١ .

٢٤١— ينظر ديوانه — ١/ ٣٨٢ .

٢٤٢— ينظر ديوانه — ١/ ٣٨٩ .

٢٤٣— بيوك ، جاك — ديالكتيكية الذات والطبيعة — ترجمة خالدة سعيد — مواقف ع ١٥ — س ٣ — ١٩٧١م — ص ٥٣ .

= = = = =

الخاتمــــة

هذه هي وحدة القصيدة كما تمثّلها البحث ابتداءً من وحدة الموضوع وانتهاءً بوحدة المناخ الشعري ، وهي معيار تميّز بوساطته القصائد الجيدة من القصـــائد الرديئـة .

وقد كشفت هذه الدراسة بعض الجوانب التي لم تحظَ من قبل باهتمـــام دارسينا ؛ فقد تناولت فترة تعدّ من أخصب فترات الشعر العربي في عصر انفتـــاح أدبنا على ثقافات حديثة .

تناولت في التمهيد ستّ نقاط : بيّنت في أولها خصائص وحدة القصيدة عنـد أرسطو ؛ فهي تتضمّن وحدة في الموضـوع ، بالإضافة إلى الترابط المنطقي الشــعري والصراع الوظيفي العضوي والتجربة الصادقة والطول المعلوم . وخلصت من النقطة الثانية إلى أنّ معظم نقدنا القديم تجزيئي يتحمّل تبعة انفصال الشعر عن النقد وتعطيـــل دور الأخير منهما وعدم فاعليته ، وبخاصة في أحد العصور الذهبية للقصيدة . وبينـــت في النقطتين الثالثة والرابعة سمات وحدة القصيدة عند ابن طباطبا وحازم القرطاجــي ؛ فهي منطقية صناعية تجاورية توفيقية ، لا تتعدّى خصائصها الشكل الخارجي ، وهـــي بعيدة عن النمو الداخلي . وأقمتُ مقارنة في النقطة الخامسة بين الوحدة عند أرســطو والوحدة عند نقادنا القدامى ، فكانت داخلية عند الأول خارجية شكلية عند نقادنـا . وتناولتُ النقطة الأخيرة بعض آراء المعاصرين في وحدة القصيدة القديمة ، وتعـــدّد مصطلحاتهم فيها واستنباط مصطلحات جديدة . وانتهينا إلى عدم وجود الوحـــدة العضوية في نقدنا القديم .

وتبين لنا ، من خلال الباب الأول ، أنّ للرومانتيكية الأوربية أثراً في وحـــدة القصيدة العربية بدأ فعليًّا مع مطران والعقاد وتطوّر مع تطور الرومانتيكية في شعرنـــا المعاصر . وقد بيّنا من خلال الفصل الأول أهمية النظرية العضوية في الخيال الشـعري عند " كولردج " الذي ميّز ما بين الخيال والتوهّم ، وأثبت أنّ الأول منهما مصدر الوحدة العضوية والإبداع . أما التوهم فهو مصدر التفكّك والصناعة .

وتبيّن لنا أنّ وحدة الموضوع نتيجة لبداية تأثّر شعرنا بالرومانتيكية ، وهي خطوة ضرورية بين تعدّد الموضوعات والوحدة العضوية ، وعلى الرغم من أنّ الشعراء لم يهجروا الموضوعات القديمة هجرًا كليًّا فإنّهم اتجهوا إلى بعض الموضوعات المعاصرة ، فتوافرت في قصائد مطران وحدة الموضوع ،وظلّت بعض العيوب تشكّل عائقاً أمام تحقيق الوحدة العضوية ،ومنها النزعة التقريرية والنثرية والنزعة العقلية الحِكَمية وبعض الحشو والصراع الخارجي ، على حين توافرت في قليل من قصائده الوجدانية والقصصية الوحدة العضوية بمفهومها الرومانتيكي . أما العقاد فقد أُثير حول نتاجه ضجّة نقدية تبيّن لنا أنّها قد خدمت وحدة القصيدة على الرغم من أنّ العقاد لم يطرح سوى وحدة الموضوع في نقده . أما شعره ، وإن توافرت فيه وحدة الموضوع ، فهو نظم خالص من قبيل الشكل الآلي أو التوهّم ، وهو يفتقر إلى نفحات الوجدان والخيال العضوي .

ووصلنا ، في الفصل الثالث ، إلى أثر الرومانتيكية في شعرنا المعاصر وإلى تحقيق الوحدة العضوية ، وذلك بعد أن اتجه الشعراء إلى الموضوعات الرومانتيكية المعاصرة والخيال العضوي الخلّاق ، وهذا ما توافر في نتاج الشاعرين الشابي والصوفي ، علماً بأنّ بعض العيوب التي تخلّ بالبناء العضوي ظلّت عالقة في بعض شعرهما ، وبخاصة في شعر الشابي ،ومنها النثرية ، والإسراف العاطفي ، والتكرار اللفظي ،وضعف حركة الصراع الداخلي ، والصوت الغنائي المنفرد .

وتتبّعتُ في الباب الثاني حركة الحداثة في قصيدتنا متأثرة في وحدتها بالقصيدة الأوروبية ، فبينتُ في الفصل الأول خصائص الوحدة في القصيدة الأوروبية من خلال ثلاث حركات كان لها دور فعال في تغيير بنية الشعر العربي ووحدته ؛ فقد شدّد الرمزيون على أهمية الموسيقى وتحديث اللغة ، وتخليص الشعر من بقايا النثر ، والارتفاع به إلى أعلى درجات التكثيف والإيحاء والغموض الشعري وتحقيق الوحدة الصافية . وشدّدت القصيدة الإليوتية على المعادل الموضوعي والموسيقى واقتراب لغة الشعر من لغة الحياة اليومية مع التركيز على الأسطورة والتكثيف والإيحاء والغموض . ثم بيّنتُ خصائص الوحدة الكلية ،عند " إليوت " ، من خلال تحليل لقصيدته " الأرض اليباب " . أما وحدة المناخ الشعري في القصيدة السريالية فهي تشدّد على التجربة الداخلية مصدر الكشف والرؤيا وتطابق الكتابة الآلية مع تحرّكات النفس الإنسانية

دون رقابة منطقية أو فكرية أو اجتماعية أو غيرها ، مما يؤدّي إلى تغيير القيم ، ومنها القيم الجمالية التي تتحوّل باللاوعي والفوضى والحركة إلى صور غير مألوفة ، ولغة قادرة على قبض اللحظات الهاربة في اللاوعي الإنساني ،وشكل هو ، في الوقت ذاته ،مضمون .

وبيّنتُ ، في الفصل الثاني ،مفهوم الوحدة العضوية الكلية في قصيدتنا المعاصرة ،وذلك من خلال حركة الحداثة ،وتناولت فيها شاعرية السياب في ثلاث مراحل الأولى مرحلة ما قبل الحداثة ، حيث استطاع أن يحطّم وحدة البيت بشكل نهائي ويلتفت إلى وحدة القصيدة من خلال تفاعل الشكل الجديد بالمضمونات الجديدة واستخدام البديل الموضوعي . وركّزت على المرحلة الثانية التي تشكّل مرحلة الحداثة السيابية ، فبينت فيها استفادته من ثقافته الانكليزية وإدخاله الأسطورة في نسيج القصيدة وإنقاذها من النزعة الخطابية والتقريرية والنثرية مع المحافظة على أصالة القصيدة العربية وتحقيق الوحدة العضوية بمفهومها الكلّي . أما المرحلة الأخيرة فقد كانت مرحلة لقاء السياب وجهًا لوجه مع الموت ، فانحدر مستوى التعبير عن مرحلته الوسطى وغزر نتاجه . وشدّد حاوي على الإيقاع والوعي والغموض والاستفادة من الأسطورة والرموز استفادة عضوية ، فتناولتُ شاعريته من خلال ثلاثة دواوين ، يمثّل كلّ منها قصيدة طويلة واحدة ،وبيّنتُ كيف استطاع أن يواصل مسيرة السياب ويحقّق الوحدة العضوية الكلية ، معتمدًا فيها على الرموز الحضارية التي ربطت أعماله بعضها ببعض ، والصراع الداخلي العضوي ، والأصوات والعلاقات والمستويات والأحاسيس المتشابكة بتناقضها ، المتفاعلة بتحوّلها .

وبينتُ في الفصل الثالث خصائص القصيدة في وحدة المناخ الشعري ؛ فهي قد اتجهت نحو التجربة الحديثة والرؤيا الشمولية والرفض والغموض ، مستفيدة من الحركتين الرمزية والسريالية ، مما أدّى إلى تغيير جذري في بنيتها ، فأصبحت الحركة محور المناخ الشعري . ثم طبقتُ الوحدة المناخية على نتاج أحد روّادها ، وهو الشاعر أدونيس ، فقسمت نتاجه إلى مرحلتين ، الأولى مرحلة البداية ، وتتضمّن فترتين ،تقليدية لاتضيف شيئًا إلى ما في عصره من إبداع ، وفترة تتضمّن جذور وحدة المناخ الشعري . أما المرحلة الثانية فهي مرحلة نضج وحدة المناخ الشعري ،بيّنتُ فيها أثر بعض جوانب التراث والحركة السريالية ،ووقفت عند بعض نتاجه أبيّن المناخ التجديدي وخصائصه

ووحدته التي تقوم ، قبل كل شيء ، على تحويل المتناقضات وعلى حركتي الهدم والبناء . وأخذنا على هذا الاتجاه بعض التفرّب في الرؤيا مما يسبّب وجود هوّة واسعة بين هذا النتاج وفئة واسعة جدًّا من جماهيرنا .

وبهذا تكاملت لهذا البحث — فيما يبدو لنا — عناصره وصورته ووحدته . وقد توصّل البحث إلى نتائج عديدة توزعت بين فصوله وفي نهاياتها . ويبدو لنا أنّ ثمّة نتائج أخرى توصّل إليها ، وإجمالا لها نوردها هنا ، وهي :

١ — أنّ وحدة القصيدة ، وبخاصة في مفهومها العضوي والعضوي الكلّي والمناخي ، معيار جدير بأن تُقاس بوساطته جودة القصائد ، وهي تتطلّب ثلاثة شروط أساسية متفاعلة متكاملة في الشاعر ، ولا غنى لأحدها عن الأخرى ، وهي التجربة والرؤيا والموهبة ، فإذا كان المرء ذا تجربة ورؤيا ولم يمتلك الموهبة نظم شعرًا يفتقر إلى الحيوية والوحدة ، وإذا كان ذا تجربة وموهبة ، ولكنّه بلا رؤيا ، نظم شعرًا يفتقر إلى الوحدة ، لأنّ الرؤيا تنقذ الشاعر والشعر من الضياع والتخبّط . وإذا افتقد المرء التجربة كان ما ينتجه نظمًا صناعيًّا خالصًا ، يقدّم فائدة ولكنّه يخلو من المتعة . وهكذا إذا افتقد الشاعر ركنًا من أركان الوحدة فقد جودة الشعر . ووحدة القصيدة ذات أهمية كبيرة في الحداثة . وليست فائدتها مقتصرة على بعض عناصرها ، فليست هي في الفكرة دون الخيال ، أو في العاطفة دون الإيقاع ، أو في اللغة دون الصورة ، وإنما هي في القصيدة متفاعلة . وعضويتها تعني عضوية عناصرها كلّها . بالإضافة إلى أنّ فكرة البناء العضوي استطاعت أن تقلب مفهومات النقد وتطوّر القصيدة إلى حدّ بعيد .

٢ — استفادة النقد والشعر من الفكر والفلسفة بشكل عام ، وبخاصة في ظاهرة وحدة القصيدة .

٣ — لم تكن وحدة القصيدة أمرًا ثقافيًّا مستوردًا فحسب ، وإنما كانت حاجة محلية تتطلّبها الحياة المعاصرة ، فقد هجر شعراؤنا المجدّدون الموضوعات التقليدية واتجهوا إلى موضوعات يعايشونها ، وكانت هذه الموضوعات الجديدة تتطلّب وحدة القصيدة . ومن هنا كان الاطلاع عاملاً مساعدًا على نمو هذه

الوحدة ووجودها في شعرنا ،علماً بأنّ القصائد التي توافرت فيها الوحدة كانت من أشد القصائد العربية ارتباطاً بحياتنا المعاصرة . ومن هنا فإنّه يتبيّن لنا أن لا خوف على أدبنا من احتوائه المؤثرات الأجنبية ؛ ففي عبقرية اللغة العربية وأصالة شخصيتها ما يضمن لها البقاء والخلود .

٤— شاعر القرن العشرين مطّلع مثقّف بالضرورة ، يطّلع على سير الحركة الشعرية المعاصرة في العالم بالإضافة إلى قراءاته الغزيرة في الفنون الأدبية الأخرى وتفاعله مع الحياة العامّة ، فقد ذهب إلى غير رجعة الشاعر غير القارئ . وحتى يكون الشاعر مجدّداً يجب أن يكون قارئاً جيّداً ومطّلعاً على الآداب الأخرى وذا موهبة ،وهذا ما أثبته هذا البحث من خلال أعلامه ، ولا سيما مطران والعقاد والسياب وحاوي وأدونيس .

٥— وتبين لنا أنّ تطور وحدة القصيدة من وحدة الموضوع إلى الوحدة العضوية إلى الوحدة العضوية الكلية والوحدة المناخية يدلّ على أنّ الشعر يتطوّر ضمن المؤثّرات الوافدة والمحلّية ،ولكنه لا يقفز في الفراغ ، فلولا مطران والعقاد لما تحقّقت الوحدة العضوية عند الشابي والصوفي ، وكانت جهود الشابي وأترابه عاملاً مساعداً ، بالإضافة إلى المؤثرات الأخرى ، في تحقيق الوحدة العضوية بمفهومها الكلّي عند السياب . وقد استفاد الحاوي وأدونيس من تجربة السياب وطوّراها .

٦— ولا يعني تطوّر وحدة القصيدة أنّ كلّ مرحلة تلغي ما قبلها بالضرورة ،فالوحدة العضوية لا تلغي وحدة الموضوع أو وحدة البيت ، وإننا نجد ، اليوم ، شعراء تنطبق على قصائدهم هذه الوحدة أو تلك .

٧— تسير القصيدة العربية الحديثة في اتجاهين ، اتجاه الوحدة العضوية الكلية واتجاه وحدة المناخ الشعري ، ولا يعني تأخيرنا للوحدة المناخية أنّها أكبر قيمة من الوحدة العضوية الكلّيّة ، أو هي تطوير لها ،فالحاوي معاصر لأدونيس ، والسياب لا يقلّ شاعرية عنهما .

هذه هي — بالإضافة إلى ما جاء في ثنايا البحث — مجمل النتائج التي

توصّلنا إليها ، ونظنّها تقدّم أجوبة صالحة عن السؤال الكبير الذي يطرحه البحث .

وهذا هو جهدي بذلته متفيًّا خدمة القصيدة العربية الحديثة والإسهام في توضيحها ، فإن وُفّقت فتلك من نعم اللّه علينا ، وإن يكن الصواب قد جانبني فعذري أنّني تحرّيت الحقيقة وحاولت الوصول إليها بنيّة خالصة .

فهرس الأعـــــــــــلام *

ـ أ ـ

* مع ملاحظة إسقاط ال التعريف

— ب —

ن ـ هـ ـ و ـ ي

فهرس الأعلام الدينية والأسطورية والتاريخية
التي استخدمها الشعراء رمــوزاً

مصادر البحث ومراجعه

أولاً_ الكتب العربية والمترجمة :

١ الكتاب المقدس والقرآن الكريم

الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر _ ٣٧٠ هـ)

٢ _ الموازنة بين الطائيين _ تحقيق السيّد أحمد صقر _ دار المعارف بمصر _ ١٩٦١م .

إبراهيم (د . زكريا)

٣ _ كانْت او الفلسفة النقدية _ دار مصر للطباعة _ ط ٢ _ ١٩٧٢م .

إبراهيم (علي)

٤ _ شعراء من لبنان _ مكتبة منيمنة _ بيروت _ ط ١ _ ١٩٦٤م .

ابن حَجَر العَسْقَلاني (شهاب الدين أحمد)

٥ _ الإصابة في تميّز الصحابة _ مصر _ مطبعة السعادة _ ١٣٢٣ هـ

ابن خلدون (عبد الرحمن)

٦ _ المقدمة _ تحقيق د . علي عبد الواحد وافي _ الجزء السابع _ القاهرة _ لجنة البيان العربي _ ط ١ _ ١٩٦٢م .

ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني)

٧ _ العمدة _ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد _ الجزء الاول _ القاهرة _ مطبعة حجازي _ ط ١ _ ١٩٣٤م .

ابن الرومي

٨ _ ديوانه _ الجزء الاول _ اختيار وتصنيف كامل كيلاني _ مطبعة التوفيق الأدبية _ مصر _ ١٩٢٤م .

ابن الشجري

٩ _ الحماسة الشجرية _ تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي _ منشورات وزارة الثقافة _ دمشق _ ١٩٧٠م .

ابن طباطبا

١٠ _ عيار الشعر _ تحقيق د . طه الحاجري ود . محمد زغلول سلام _ شركة فنّ الطباعة مصر _ ١٩٥٦م .

ابن عساكر

١١ — التاريخ الكبير — الجزء الخامس — مطبعة روضة الشام — ١٣٣٢ هـ

ابن قتيبة

١٢ — الشعر والشعراء — تحقيق أحمد محمد شاكر — القاهرة — دار إحياء الكتب العربية — ١٣٦٤ هـ

أبو تمام

١٣ — الحماسة بشرح التبريزي — تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد — القاهرة — مطبعة حجازي — د . ت .

أبو حيان التوحيدي (علي بن محمد)

١٤ — المقابسات — تحقيق حسن السندوبي — مصر — المطبعة الرحمانية — ١٩٢٩م .

أبو سعد (أحمد)

١٥ — الشعر والشعراء في العراق — بيروت — دار المعارف — ١٩٥٩م .

أبو سنّة (محمد إبراهيم)

١٦ — دراسات في الشعر العربي — دار المعارف بمصر — ١٩٧٩م

أبو شادي (د . أحمد زكي)

١٧ أنداء الفجر — مصر — مطبعة التعاون — ط ٢ — ١٩٣٤م .

١٨ — قضايا الشعر المعاصر — مطابع دار الكتاب العربي بمصر — ط١ — ١٩٥٩م

أبو شبكة (إلياس)

١٩ — أفاعي الفردوس — بيروت — دار الحضارة — ط ٣ — ١٩٦٣م

٢٠ — روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة — بيروت — مطبعة الكشاف — ١٩٤٣م

أبو الفرج الأصبهاني (علي بن الحسين)

٢١ — الأغاني — مصوّر عن طبعة دار الكتب — مصر — مطابع كوستاتسوماس وشركاه ١٩٦٣م .

أبو نواس

٢٢ — ديوانه — تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي — بيروت — دار الكتاب العربي — ١٩٥٣م .

آبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل)

٦١ — الصناعتين — تعليق وتفسير محمد أمين الخانجي — مطبعة محمد علي صبيح بمصر — ط ٢ — د. ت.

الأحمد (د. أحمد سليمان الأحمد)

٦٢ — هذا الشعر الحديث — منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق — ١٩٧٤م

أدونيس (د. علي أحمد سعيد)

٦٣ — الآثار الشعرية الكاملة — مجلدان — دار العودة — بيروت — ط ٢ — ١٩٧١م

٦٤ — دليلة (ملحمة قومية) — مطبعة ابن زيدون — دمشق — ط ١ — ١٩٥٠م.

٦٥ — زمن الشعر — دار العودة — بيروت — ط ١ — ١٩٧٢م

٦٦ — صدمة الحداثة — دار العودة — بيروت — ط ١ — ١٩٧٨م

٦٧ — قالت الأرض — منشورات الجيل الجديد — المطبعة الهاشمية — دمشق — ط ١ — ١٩٥٤م.

٦٨ — مقدّمة ديوان (سريال) — منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق — ١٩٧٩م

٦٩ — مقدّمة للشعر العربي — دار العودة — بيروت — ط ٣ — ١٩٧٩م

٧٠ — كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل — دار العودة — بيروت — ط ١ — ١٩٨٠م

٧١ — مفرد بصيغة الجمع — دار العودة — بيروت — ١٩٧٧م.

أرسطوطاليس

٧٢ — فنّ الشعر — ترجمة عبد الرحمن بدوي — بيروت — دار الثقافة — ط ٢ — ١٩٧٣م

٧٣ — كتاب الشعر — ترجمة إحسان عباس — دار الفكر العربي. د. ت.

الأسعد (د. أبو الهدى)

٧٤ — حاشية على النقد — بيروت — الشركة اللبنانية للكتاب — ١٩٧٠م

أسعد (د. سامية أحمد)

٧٥ — في الأدب الفرنسي المعاصر — الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٧٦م

إسماعيل (صدقي)

٧٦ — رامبو — منشورات الرواد — مكتبة العلوم والآداب — دمشق — ١٩٥٤م

إسماعيل (د. عزّ الدين)
٢٩ ـ الأسس الجمالية في النقد العربي ـ مصر ـ مطبعة الاعتماد ـ ط ١ ـ ١٩٥٥م.
٣٠ ـ الشعر العربي المعاصر ـ دار العودة و دار الثقافة ـ بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٧٢م.
٣١ ـ الشعر في إطار العصر الثوري ـ دار القلم ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٧٤م.

ألكية (فرديناند)
٣٢ ـ فلسفة السريالية ـ ترجمة وجيه العمر ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق ـ ١٩٧٨م.

إليوت (ت. س)
٣٣ ـ الشعر بين نقاد ثلاثة ـ ترجمة د. منح خوري ـ دار الثقافة ـ مطابع معتوق إخوان ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٦٦م

إمام (أحمد حمدي) (بالاشتراك)
٣٤ ـ العقاد الناقد في كتاب (العقاد دراسة وتحية) ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ د.ت

أمين (أحمد)، ومحمود (زكي نجيب)
٣٥ ـ قصة الفلسفة الحديثة ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ مصر ـ ١٩٣٦م

أمين (أحمد)
٣٦ ـ النقد الأدبي ـ القاهرة ـ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ ط ٢ ـ ١٩٥٧م

أوكونور (وليم فان)
٣٧ ـ النقد الأدبي ـ ترجمة صلاح أحمد إبراهيم ـ دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ـ ١٩٦٠م.

أيوب (فؤاد)
٣٨ ـ روائع من الأدب الألماني ـ دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بسورية ـ ١٩٥٣م.

البارودي (محمود سامي)
٣٩ ـ ديوانه ـ تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٧٢م

البحتري
٤٠ ـ الحماسة ـ تحقيق الأب لويس شيخو اليسوعي ـ بيروت ـ دار الكتاب العربي ط ٢ ـ ١٩٦٧م.

- ديوانه — المجلدان الأول والثالث — تحقيق حسن كامل الصيرفي — دار المعارف بمصر — ١٩٦٣—١٩٦٤م .

بحري (مصطفى الحبيب)

- الشابي النبي المجهول — دار اليقظة العربية بدمشق — مطابع المنار — ١٩٦٠م

بدري (أبو القاسم محمد)

- الشاعران المتشابهان : الشابي والتيجاني — دار المعارف بمصر — د . ت .

بدوي (د . عبد الرحمن) — (بالاشتراك)

- إلى طه حسين — دار المعارف بمصر — ١٩٦٢م .
- المثالية الألمانية — شلنج — القاهرة — دار النهضة العربية — دار القومية العربية للطباعة — ١٩٦٥م .

بدوي (د . محمد مصطفى)

- دراسات في الشعر والمسرح — القاهرة — دار الحمامي للطباعة — ط ١ — ١٩٦٠م
- كولردج — دار المعارف بمصر — ١٩٥٨م .
- مختارات من الشعر العربي الحديث — دار النهار للنشر — بيروت — مطبعة جامعة أكسفورد — ١٩٦٩م .

بروكلمان (كارل)

- تاريخ الأدب العربي — ترجمة د . عبد الحليم النجار — دار المعارف بمصر — ط ٣ — ١٩٧٤م .

البصري (عبد الجبار داود)

- بدر شاكر السياب رائد الشعر الحديث — بغداد — دار الجمهورية — ١٩٦٦م

بكار (د . يوسف حسين)

- بناء القصيدة العربية — دار الثقافة للطباعة والنشر — القاهرة — ١٩٧٩م

بلاطة (عيسى يوسف)

- بدر شاكر السياب : حياته وشعره — بيروت — دار النهار النشر — ١٩٧١م
- الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث — دار الثقافة — مطابع سميّا — بيروت — ط ١ — ١٩٦٠م

بوادیفر (بيارد ي)

- معجم الأدب المعاصر — ترجمة بهيج شعبان — بيروت — منشورات عويدات — ط ١ ١٩٦٨م .

بورائيللي (فنسنت)

ـ إدجار ألان بو القصصي والشاعر ـ ترجمة عبد الحميد حمدي ـ القاهرة ـ مطابع دار النشر للجامعات المصرية ـ د . ت .

بيكون (غايتان) ـ (إشراف)

ـ آفاق الفكر المعاصر ـ ترجمة مجموعة اختصاصيين ـ منشورات عويدات ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٦٥م .

ـ الأدب الفرنسي الجديد ـ ترجمة نبيه صقر والأب أنطون الشمالي ـ بيروت ـ منشورات عويدات ـ ط ١ ـ ١٩٦٣م .

تشارلتن (هـ . ب)

ـ فنون الأدب ـ ترجمة زكي نجيب محمود ـ القاهرة ـ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ ١٩٤٥م .

التليسي (خليفة محمد)

ـ الشابي وجبران ـ بيروت ـ دار الثقافة ـ ط ٢ ـ ١٩٦٧م .

الجابري (محمد صالح)

ـ دراسات في الأدب التونسي ـ مطبعة الطباعة الحديثة ـ تونس ـ ١٩٧٨م

الجاحظ

ـ الحيوان ـ تحقيق عبد السلام محمد هارون ـ مصر ـ مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ـ ط ١ ـ الجزء الاول ـ ١٩٣٨م .

جب (هاملتون)

ـ دراسات في حضارة الإسلام ـ ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ومحمود زأيد دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ١٩٦٤م .

جبرا (جبرا إبراهيم)

ـ النار والجوهر ـ بيروت ـ دار القدس ـ ط ١ ـ ١٩٧٥م

جبران (جبران خليل)

ـ المجموعة الكاملة (العربية) ـ بيروت ـ دار صادر ـ ١٩٦٤م

جحا (د . ميشال)

ـ خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث ـ بيروت ـ دار المسيرة ط ١ ـ ١٩٨١م .

الجرجاني (القاضي أبو العباس أحمد)

٧٥ ـ المنتخب من كنايات الأدباء وإشارات البلغاء ـ تحقيق محمد بدر الدين النعساني الحلبي ـ مطبعة السعادة ـ مصر ـ ط ١ ـ ١٩٠٨م .

جمال الدين (نجيب)

٧٦ ـ خليل مطران شاعر العصر ـ مطبعة دمشق ـ ١٩٤٩م

الجندي (د . درويش)

٧٧ ـ الرمزية في الأدب العربي ـ مصر ـ مكتبة نهضة مصر بالفجالة ـ مطبعة الرسالة ـ ١٩٥٨م .

جوتييه (ليون)

٧٨ ـ المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية ـ ترجمة محمد يوسف موسى ـ مصر ـ مطبعة الرسالة ـ ط ١ ـ ١٩٤٥م .

جود

٧٩ ـ منازع الفكر الحديث ـ ترجمة عباس فضلي خماس ـ بغداد ـ مطبعة المجمع العلمي العراقي ـ ١٩٥٦م .

جونسون (ر . ف)

٨٠ ـ الجمالية ـ ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ـ منشورات وزارة الثقافة والفنون ـ بغداد دار الحرية للطباعة ـ ١٩٧٨م .

جيدة (د . عبد الحميد)

٨١ ـ الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ـ مؤسسة نوفل ـ بيروت ـ ط ١ ١٩٨٠م .

الحاتمي (محمد بن الحسن)

٨٢ ـ الرسالة الموضحة ـ تحقيق د . محمد يوسف نجم ـ بيروت ـ دار صادر ودار بيروت ـ ١٩٦٥م

الحاوي (إيليا)

٨٣ ـ أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت ـ دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري ـ بيروت ـ القاهرة ـ ١٩٧٢م .

٨٤ ـ بدر شاكر السياب ـ أربعة اجزاء ـ بيروت ـ دار الكتاب اللبناني ـ د . ت .

حاوي (خليل)

٨٥ — ديوانه — بيروت — دار العودة — ١٩٧٢م

٨٦ — مطارحات في فنّ القول — لقاءات أعدّها محيي الدين صبحي — دمشق ١٩٧٨م

حسن (حسن محمد)

٨٧ — الفنّ في ركب الاشتراكية — دار المعارف بمصر — ١٩٦٦م

حسين (د . طه)

٨٨ — حديث الأربعاء — الجزء الأول — دار المعارف بمصر — ١٩٥٩م

الحليوي (محمد) (إعداد)

٨٩ — رسائل الشابي — تونس — منشورات دار المغرب العربي — طبع الشركة التونسية لفنون الرسم — ط ١ — ١٩٦٦م

الحنبلي (أبو الفلاح عبد الحيّ بن العماد)

٩٠ — شذرات الذهب — بيروت — المكتب التجاري للطباعة والنشر — د . ت .

حوراني (ألبرت) — (بالاشتراك)

٩١ — الموسوعة العربية — دار ريحاني للطباعة والنشر — بيروت — ط ١ — ١٩٥٥م

الخياط (د . جلال)

٩٢ — الشعر العراقي الحديث — بيروت — دار صادر — ١٩٧٠م .

خوري (إلياس)

٩٣ — دراسات في نقد الشعر — بيروت — دار ابن رشد — ط ١ — ١٩٧٩م

داغر (كميل قيصر)

٩٤ — أندره بريتون — بيروت — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — ط ١ — ١٩٧٩م .

داود (أحمد يوسف)

٩٥ — لغة الشعر — منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي — دمشق — ١٩٨٠م

الدقاق (د . عمر)

٩٦ — فنون الأدب المعاصر في سورية — منشورات دار الشرق — ط ١ — ١٩٧١م

دكروب (محمد)

٩٧ — الأدب الجديد والثورة — بيروت — دار الفارابي — مطابع (امبريمتو) — ١٩٨٠م

الدهان (د . سامي)

٩٨ ـ قدماء ومعاصرون ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦١م

٩٩ ـ مهرجان خليل مطران (بالاشتراك) ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية ـ مطابع دار القلم بالقاهرة ـ ١٩٦٠م .

دوبلسيس (إيف)

١٠٠ ـ السريالية ـ ترجمة بهيج شعبان ـ بيروت ـ منشورات دار بيروت ـ مطبعة قلفاط ـ ١٩٥٦م .

دياب (عبد الحيّ)

١٠١ ـ التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد ـ القاهرة ـ دار الكاتب العربي ـ ١٩٦٨م .

١٠٢ ـ عباس العقاد ناقداً ـ القاهرة ـ دار الشعب ـ د . ت .

ديكون (لوك)

١٠٣ ـ بودلير ـ ترجمة كميل داغر ـ بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط ١ ـ ١٩٧٦م .

راغب (نبيل)

١٠٤ ـ مدارس الأدب العالمي ـ مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٥م .

الراغب الأصبهاني (حسين بن محمد ٥٠٢ هـ)

١٠٥ ـ محاضرات الأدباء ـ بيروت ـ دار مكتبة الحياة ـ ١٩٦١م

الرافعي (مصطفى صادق)

١٠٦ ـ على السفود ـ طبع في دار العصور ـ ١٩٣٠م

رامبو

١٠٧ ـ رامبو حياته وشعره ـ ترجمة خليل الخوري ـ مطبعة الشعب ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٧٨م .

الربيعي (د . محمود)

١٠٨ ـ في نقد الشعر ـ دار المعارف بمصر ـ مطابع سجل العرب ـ القاهرة ـ ١٩٦٨م

رزوق (أسعد)

١٠٩ ـ الأسطورة في الشعر المعاصر ـ بيروت ـ منشورات مجلة آفاق ـ ١٩٥٩م

الرمادي (د. جمال الدين)

١١٠ ـ خليل مطران شاعر الأقطار العربية ـ دار المعارف بمصر ـ د. ت.

١١١ ـ مهرجان خليل مطران ـ (بالاشتراك) ـ القاهرة ـ ١٩٦٠م.

روا (كلود)

١١٢ ـ أغنيات للحرية ـ ترجمة عبد الوهاب البياتي ـ دار ابن خلدون ـ بيروت ـ ١٩٧٩م.

روزنتال (فرانز)

١١٣ ـ تراث الإسلام (تصنيف شاخت وبوزورث) ـ ترجمة د. حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ ١٩٧٨م.

روزنتال (م. ل)

١١٤ شعراء المدرسة الحديثة ـ ترجمة جميل الحسيني ـ منشورات المكتبة الأهلية ـ بيروت ١٩٦٣م.

روسلو (جان)

١١٥ ـ إدغار ألان پو ـ ترجمة كميل قيصر داغر ـ بيروت ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط ١ ـ ١٩٧٨م.

رومية (وهب)

١١٦ ـ الرحلة في القصيدة الجاهلية ـ مطبعة المتوسط ـ ط ١ ـ ١٩٧٥م.

ريتشاردز (أ. أ.)

١١٧ ـ مبادئ النقد الأدبي ـ ترجمة وتقديم الدكتور محمد مصطفى بدوي ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ـ القاهرة ـ مطبعة مصر ـ ١٩٦٣م

ريد (هربرت) (بالاشتراك)

١١٨ ـ السريالية والمذهب الرومانتيكي ـ من كتاب "أسس النقد الأدبي الحديث" لمجموعة باحثين ـ ترجمة هيفاء هاشم ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق ـ ثلاثة أجزاء ـ ١٩٦٦ ـ ١٩٦٧م.

الريس (رياض نجيب)

١١٩ ـ الفترة الحرجة ـ المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ـ مطبعة التلغراف الحديثة بيروت ـ ١٩٦٥م

الزركلي (خير الدين)

١٢٠ — الأعلام — عشرة أجزاء — مطبعة كوستاتسوماس وشركاه — ط ٢ — ١٩٥٤ — ١٩٥٩م

زكي (د. أحمد كمال)

١٢١ — النقد الأدبي الحديث — مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب — القاهرة — ١٩٧٢م

زهير بن أبي سلمى المزني

١٢٢ — ديوانه — شرح كرم البستاني — دار صادر ودار بيروت — بيروت — ١٩٦٤م

الزين (علي)

١٢٣ — أوراق أديب — دار الفكر — بيروت — ١٩٥٥م

سارتر (جان بول)

١٢٤ — بودلير — ترجمة جورج طرابيشي — دار الآداب — بيروت — ط ١ — ١٩٦٥م .

ساعي (د. أحمد بسام)

١٢٥ — حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية — دار المأمون للتراث — دمشق

ط ١ — ١٩٧٨م .

السامرائي (د. إبراهيم)

١٢٦ — لغة الشعر بين جيلين — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ط ٢ —

١٩٨٠م

سبنله (جان إدوار)

١٢٧ — الفكر الألماني من لوثر إلى نيتشه — ترجمة تيسير شيخ الأرض — منشورات وزارة

الثقافة — دمشق — ١٩٦٨م .

ستاروبنسكي (جان)

١٢٣ — النقد والأدب — ترجمة د. بدر الدين القاسم — منشورات وزارة الثقافة والإرشاد

القومي — دمشق — ١٩٧٦م

السعرتي (مصطفى)

١٢٨ — الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث — مطبعة المقطف والمقطم — مصر ١٩٤٨م

سركيس (يوسف إليان)

١٣٠ — معجم المطبوعات العربية والمعرّبة — مطبعة سركيس بمصر — ١٩٢٨م

سعيد (خالدة)

١٣١ — البحث عن الجذور — دار مجلة شعر — بيروت — ١٩٦٠م

١٤٢ حركية الإبداع — دار العودة — بيروت — ط ١ — ١٩٧٩م
سلام (د . محمد زغلول)
١٤٣ — النقد العربي الحديث — مكتبة الأنجلو المصرية — مطبعة المعرفة — القاهرة — ١٩٦٤م .
سلامة (د . إبراهيم)
١٤٤ — بلاغة أرسطو بين العرب واليونان — مطبعة أحمد مخيمر — مصر — ط ٢ — ١٩٥٢م
١٤٥ — تيارات أدبية بين الشرق والغرب — مطبعة أحمد مخيمر — مصر — ط ١ — ١٩٥١ — ١٩٥٢م .
سلامة (بولس)
١٤٦ — الصراع في الوجود — دار المعارف بمصر — ١٩٥٢م
سلوت (برنيس سلوت) (بالاشتراك)
١٤٧ — الأسطورة والرمز — ترجمة جبرا إبراهيم جبرا — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ط ٢ — ١٩٨٠م .
السنوسي (زين العابدين)
١٤٨ — أبو القاسم الشابي — المطبعة العصرية — توزيع دار الكتب الشرقية — تونس — ١٩٥٦م .
١٤٩ — الأدب التونسي في القرن الرابع عشر — مطبعة العرب بتونس — ط ١ — ١٩٢٧م
سولنيه (ف . ل)
١٥٠ — الرومنطيقية في الأدب الفرنسي — ترجمة أحمد دمشقية — منشورات عويدات — مطبعة عيتاني الجديدة — بيروت — ط ١ — ١٩٦٠م
السياب (بدر شاكر)
١٥١ — ديوانه — دار العودة — بيروت — ١٩٧١م
سيديو (إميلي)
١٥٢ — تاريخ العرب العام — ترجمة عادل زعيتر — دار إحياء الكتب العربية — القاهرة — ١٩٤٨م .
سيمون (بيير هنري)
١٥٣ — تاريخ الأدب الفرنسي في القرن العشرين — ترجمة نبيه صقر — منشورات عويدات — بيروت — ط ١ — ١٩٦١م .

السيوطي (جلال الدين)

١٤٤ — بغية الوعاة — تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم — البابي الحلبي — مصر — ط ١ — ١٩٦٤م ٠

الشابي (أبو القاسم)

١٤٥ — ديوانه — دار العودة — بيروت — ١٩٧٢م

١٤٦ — مذكرات — الدار التونسية للنشر — طبع كتابة الدولة للشؤون الثقافية — ١٩٦٦م

شاوول (بول)

١٤٧ — كتاب الشعر الفرنسي الحديث — دار الطليعة للطباعة والنشر — بيروت — ط ١ — ١٩٨٠م ٠

شرارة (عبد اللطيف)

١٤٨ — خليل مطران — دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر — بيروت — ١٩٦٤م ٠

١٤٩ — الشابي — دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر — بيروت — ١٩٦١م ٠

الشريف (جلال فاروق)

١٥٠ — الرومنتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية — منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق — ١٩٨٠م ٠

شكري (عبد الرحمن)

١٥١ — ديوانه — جمع وتحقيق نقولا يوسف — توزيع المعارف بالاسكندرية — ط ١ — ١٩٦٠م

شكري (د ٠ غالي)

١٥٢ — شعرنا الحديث إلى أين ؟ — دار الآفاق الجديدة — بيروت — ط ٢ — ١٩٧٨م

١٥٣ — صراع الأجيال في الأدب المعاصر — دار المعارف بمصر — القاهرة — ١٩٧١م

شلق (د ٠ علي)

١٥٤ — نقاط التطور في الأدب العربي — دار القلم — بيروت — ط ١ — ١٩٧٥م

الشهال (رضوان)

١٥٥ — امرؤ القيس كبير شعراء الجاهلية — مطابع البحيري إخوان — بيروت — ١٩٦٢م

شوقي (أحمد)

١٥٦ — الشوقيات — الجزء الثالث — مكتبة النهضة المصرية — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — ١٩٣٦م

شيلي

١٥٧ ــ بروميثيوس طليقاً ــ ترجمة لويس عوض ــ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ مصر ــ ١٩٤٧م ٠

صبحي (محيي الدين)

١٥٨ ــ دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ــ منشورات وزارة الثقافة ــ دمشق ــ ١٩٧٢م ٠

صبري (د ٠ محمد) (جمع)

١٥٩ ــ خليل مطران ــ أروع ما كتب ــ مطبعة دار الكتب المصرية ــ القاهرة ــ ١٩٦٠م

صدقي (عبد الرحمن)

١٦٠ ــ الشاعر الرجيم بودلير ــ دار المعارف بمصر ــ ط ٢ ــ د ٠ ت ٠

صليبا (د ٠ جميل)

١٦١ ــ المعجم الفلسفي ــ مجلّدان ــ دار الكتاب اللبناني ــ بيروت ــ ط ١ ــ ١٩٧١ ــ ١٩٧٣م ٠

الصوفي (عبد الباسط)

١٦٢ ــ أبيات ريفية ــ دار الآداب ــ مطابع دار العلم للملايين ــ بيروت ــ ط ١ ــ ١٩٦١م

١٦٣ ــ آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية ــ وزارة الثقافة والإرشاد القومي ــ مطبعة المفيد الجديدة ــ الملتزم : الفن الحديث العالمي ــ دمشق ــ د ٠ ت ٠

ضيف (د ٠ شوقي)

١٦٤ ــ الأدب العربي المعاصر في مصر ــ دار المعارف بمصر ــ ط ٢ ــ ١٩٦١م

١٦٥ ــ البطولة في الشعر العربي ــ دار المعارف بمصر ــ القاهرة ــ ١٩٧٠م

١٦٦ ــ مع العقاد ــ دار المعارف بمصر ــ ١٩٦٤م

الطناحي (طاهر أحمد)

١٦٧ ــ حياة مطران ــ الجمعية التعاونية للطبع والنشر ــ مصر ــ ١٩٦٥م

طرفة بن العبد البكري

١٦٨ ــ ديوانه ــ تصحيح مكس سلغسون ــ مطبع برطرند بمدينة شالون ــ ١٩٠٠م ٠

الطويل (د ٠ توفيق)

١٦٩ ــ أسس الفلسفة ــ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة ــ ط٢ ــ ١٩٥٤م

العالم (محمود أمين) بالاشتراك مع : أنيس (عبد العظيم)

١٧٠ — في الثقافة المصرية — دار الفكر الجديد — بيروت — ط ١ — ١٩٥٥م

عباس (د. إحسان)

١٧١ — اتجاهات الشعر العربي المعاصر — سلسلة (عالم المعرفة) — المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب — الكويت — ١٩٧٨م

١٧٢ — بدر شاكر السياب — دار الثقافة — بيروت — ١٩٦٩م

١٧٣ — تاريخ النقد الأدبي عند العرب — مطابع دار القلم — بيروت — ط ١ — ١٩٧١م

١٧٤ — فنّ الشعر — دار بيروت للطباعة والنشر — مطبعة قلقاط — ١٩٥٥م

العباسي (عبد الرحيم بن عبد الرحمن)

١٧٥ — معاهد التنصيص — المطبعة البهيّة — مصر — ١٣١٦ هـ

عبد الرضا (علي)

١٧٦ — الأسطورة في شعر السياب — وزارة الثقافة والفنون — العراق — ١٩٧٨م

عبود (مارون)

١٧٧ — على المحكّ — مطبعة الكشّاف — بيروت — ١٩٤٦م

العشري (جلال)

١٧٨ — ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة — الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر — المطبعة الثقافية — ١٩٧١م.

عصفور (د. جابر)

١٧٩ — مفهوم الشعر — مطبعة دار نشر الثقافة — القاهرة — ١٩٧٨م

عطوان (د. حسين)

١٨٠ — مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي — دار المعارف بمصر — ١٩٧٠م

١٨١ — مقدمة القصيدة في العصر العبّاسي الأول — دار المعارف بمصر — ١٩٧٤م

العقاد (عامر)

١٨٢ — العقاد معاركه في السياسة والأدب — مطبوعات دار الشعب — القاهرة — د. ت.

العقاد (عباس محمود)

١٨٣ — ابن الرومي حياته من شعره — مطبعة حجازي بالقاهرة — ط ٢ — ١٩٣٨م

أفيون الشعوب — مكتبة الأنجلو المصرية — دار الكتاب المصري — د · ت ·

١٨٤ — دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية — مطبعة العالم العربي — د · ت ·

١٨٥ — الديوان (بالاشتراك مع المازني ، إبراهيم عبد القادر) — الجزء الثاني — لا مكان للطبع — ١٩٢١م ·

١٨٦ — ديوان العقاد — مطبعة مجلة المقتطف والمقطم بمصر — ١٩٢٨م ·

١٨٧ — ديوان العقاد — منشورات المكتبة العصرية — بيروت — صيدا — ١٩٧٢م ·

١٨٨ — ساعات بين الكتب — مطبعة السعادة بمصر — ط ٣ — ١٩٥٠م ·

١٨٩ — شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي — مطبعة لجنة البيان العربي — القاهرة ط ٣ — ١٩٦٥م ·

١٩٠ — مراجعات في الآداب والفنون — المطبعة العصرية بالفجالة — د · ت ·

علوش (ناجي)

١٩١ — بدر شاكر السياب — دار العودة — بيروت — ١٩٧٤م

عوّا (د · عادل)

١٩٢ — التجربة الفلسفية — مطبعة جامعة دمشق — ١٩٦٤م ·

عوض (ريتا)

١٩٣ — أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ط ١ — ١٩٧٨م ·

عوض (د · لويس)

١٩٤ — مقدمة كتاب "دراسات في الفنّ" — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر — دار الكتاب العربي للطباعة — ١٩٦٩م

عيّاد (د · شكري محمد)

١٩٥ — الأدب في عالم متغيّر — الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر — القاهرة — ١٩٧١م

١٩٦ موسيقى الشعر العربي — دار المعرفة — مطبوعات دار الشعب — القاهرة — ط ١ — ١٩٦٨م ·

عيد (د · رجاء)

١٩٧ — الشعر والنغم — دار الثقافة للطباعة والنشر — القاهرة — ١٩٧٥م

غالب (إدوار)

١٩٨ — الموسوعة في علوم الطبيعة — المطبعة الكاثوليكية — بيروت — ١٩٦٦م

غرنباوم (غوستاف فون)

١٩٩ ـ دراسات في الأدب العربي ـ ترجمة د. إحسان عباس ود. أنيس فريحة ود. محمد يوسف نجم ود. كمال يازجي ـ مطبعة الحياة ـ بيروت ـ ١٩٥٩م.

غريب (فؤاد)

٢٠٠ ـ أعلام الأدب في لاذقية العرب ـ القسم الرابع ـ الجزء الثاني ـ اللاذقية ـ ١٩٨٠م

فاليري (بول)

٢٠١ ـ الخلق الفني ـ تأملات في الفنّ ـ ترجمة بديع الكسم ـ منشورات الرواد ـ المطبعة العمومية ـ دمشق ـ د. ت.

فان تيغيم (فيليب)

٢٠٢ ـ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ـ ترجمة فريد أنطونيوس ـ منشورات عويدات ـ بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٧٥م.

فان تييغيم (بول)

٢٠٣ ـ الرومانسية ـ ترجمة صياح جهيم ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق ١٩٨١م.

فاولي (والاس)

٢٠٤ ـ عصر السريالية ـ ترجمة خالدة سعيد ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٨١م

فروخ (د. عمر)

٢٠٥ ـ شاعران معاصران (إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي) ـ منشورات المكتبة العلمية ومطبعتها ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٥٤م.

فريزر (جيمس)

٢٠٦ ـ أدونيس أو تموز ـ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٧٩م.

فهمي (د. ماهر حسن)

٢٠٧ ـ المذاهب النقدية ـ مكتبة النهضة المصرية ـ دار الطباعة الحديثة ـ القاهرة ١٩٦٢م.

فيشر (إرنست)

٢٠٨ ـ ضرورة الفنّ ـ ترجمة د. ميشال سليمان ـ دار الحقيقة للطباعة والنشر ـ بيروت د. ت.

فيكيري (جون . ب .)

٢٠٩ — الغصن الذهبي وقع عميق ونمط أعلى — من كتاب (الأسطورة والرمز) — ترجمة جبرا إبراهيم جبرا — بيروت — ط ٢ — ١٩٨٠م .

قباني (نزار)

٢١٠ — الشعر قنديل أخضر — مطابع دار العلم للملايين — بيروت — ط٥ — ١٩٧٣م

٢١١ طفولة نهد — منشورات نزار قباني — بيروت — ط ٧ — ١٩٦٧م

٢١٢ — مطارحات في فنّ القول (لقاءات أعدّها محيي الدين صبحي) — اتحاد الكتاب العرب بدمشق — دار الأنوار للطباعة — ١٩٧٨م .

قدامة بن جعفر

٢١٣ — نقد الشعر — تحقيق كمال مصطفى — مكتبة الخانجي — مصر — ط ١ — ١٩٤٩م

القرطاجني (حازم)

٢١٤ — ديوان حازم القرطاجني — تحقيق عثمان الكعاك — مطبعة غيتاني الجديدة — بيروت — ١٩٦٤م

٢١٥ — قصائد ومقطعات — تقديم وتحقيق د . محمد الحبيب ابن الخوجة — الشركة التونسية لفنون الرسم — ١٩٧٢م .

٢١٦ — منهاج الأدباء وسراج البلغاء — تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن الخوجة — المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ١٩٦٦م .

قطب (محمد)

٢١٧ — جاهلية القرن العشرين — الناشر مكتبة وهبه — ط ١ — ١٩٦٤م

القِفْطي

٢١٨ — المحمّدون من الشعراء — تصحيح محمد عبد الستار خان أيم — مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن — الهند — ط ١ — ١٩٦٦م .

القيسي (د . نوري حمودي)

٢١٩ — وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية — مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر — الموصل — ١٩٧٤م

الكاتب (حسّان بدر الدين)

٢٢٠ — الموسوعة الموجزة — مطابع ألف باء الأديب بدمشق — ط ١ — المجلّد الأول — الجزء الأول ١٩٧١م — والمجلّد الثاني — الجزء السابع — ١٩٧٦م — والمجلّد الخامس — الجزء الثامن عشر ١٩٨٠م .

كاروج (ميشيل)

٢٢١ — أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية — ترجمة إلياس بديوي — منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي — دمشق — ١٩٧٣م .

كرم (أنطون غطاس)

٢٢٢ — الرمزية والأدب العربي الحديث — دار الكشّاف للنشر والطباعة — بيروت — ١٩٤٩م

كرم (يوسف)

٢٢٣ — تاريخ الفلسفة الحديثة — دار المعارف بمصر — ط ٤ — ١٩٦٦م

كرمبي (لاسل آبر)

٢٢٤ — قواعد النقد الأدبي — ترجمة د . محمد عوض محمد — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — مصر — ط ٢ — ١٩٥٤م

كرّو (أبو القاسم محمد)

٢٢٥ — آثار الشابي وصداه في الشرق — مطابع دار الغندور — بيروت — ط ١ — ١٩٦١م

٢٢٦ — الشابي — مطبعة دار الكتب — بيروت — ط ٢ — ١٩٥٤م .

٢٢٧ — كفاح الشابي — مطبعة الترقي — تونس — ط ٢ — ١٩٥٧م .

كروتشه (بندتو)

٢٢٨ — المجمل في فلسفة الفنّ — ترجمة سامي الدروبي — دار الأوابد — دمشق — ط ٢ ١٩٦٤م .

كمال الدين (جليل)

٢٢٩ — الشعر العربي الحديث وروح العصر — دار العلم للملايين — بيروت — ط ١ — ١٩٦٤م .

كولردج

٢٣٠ — النظرية الرومانتيكية في الشعر — سيرة أدبية — ترجمة د . عبد الحكيم حسّان — دار المعارف بمصر — ١٩٧١م .

الكيالي (د . سامي) (بالاشتراك)

٢٣١ — مهرجان خليل مطران — القاهرة — ١٩٦٠م

الكيلاني (د . إبراهيم)

٢٣٢ — مقدمة كتاب "آثار عبد الباسط الصوفي الشعرية والنثرية) — منشورات وزارة الثقافة — دمشق .

لانسون (جوستاف)

٢٤٢ — تاريخ الأدب الفرنسي — الجزء الثاني — ترجمة د. محمود قاسم — المؤسسة العربية الحديثة — القاهرة — ١٩٦٢م .

لبيد بن ربيعة العامري

٢٤٣ — ديوانه — تحقيق د. إحسان عبّاس — مطبعة حكومة الكويت — ١٩٦٢م

لفجوي (أرثر)

٢٤٥ — سلسلة الوجود الكبرى — ترجمة د. ماجد فخري — دار الكاتب العربي — بيروت — ١٩٦٤م .

لوشر بونيه (برنار)

٢٤٨ — أراغون — ترجمة ولي الدين السعيدي — منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي — دمشق — ١٩٧٩م .

ماثيسن (ف. أ)

٢٤٧ — ت. س. إليوت الشاعر الناقد — ترجمة د. إحسان عباس — المكتبة العصرية صيدا — بيروت — ١٩٦٥م .

متى (د. فائق)

٢٤٣ — إليوت — دار المعارف بمصر — ١٩٦٦م

متز (آدم)

٢٤٩ — الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري — ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — ١٩٤٠م .

المحامي (محمد عيطة)

٢٥٠ — بدر شاكر السياب والحركة الشعرية في العراق — دار الحرية للطباعة والنشر — بغداد ١٩٦٥م

محفوظ (عصام)

٢٥١ — أراغون — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ط ١ — ١٩٧٤م .

محمود (د. زكي نجيب)

٢٥٢ — العقاد كما عرفته — من كتاب " محاضرات الموسم الثقافي الرابع لجامعة بيروت العربية .

المرزباني (محمد بن عمران)

٥٤٣ ـ معجم الشعراء ـ تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج ـ دار إحياء الكتب العربية مصر ـ ١٩٦٠م .

٥٤٤ ـ الموشح ـ تحقيق علي محمد البجاوي ـ مطبعة لجنة البيان العربي ـ ١٩٦٥م

المرزوقي (أحمد بن محمد)

٥٤٥ ـ شرح ديوان الحماسة ـ نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون ـ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ـ القسم الأول ـ ط ١ ـ ١٩٥١م .

المرصفي (الشيخ حسين)

٥٤٦ ـ الوسيلة الأدبية ـ الجزء الثاني ـ مطبعة المدارس الملكية ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٢٩٢ هـ

مروة (حسين)

٥٤٧ ـ دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ـ المطبعة التجارية ـ بيروت ـ ١٩٦٥م

مطران (خليل)

٥٤٨ ـ ديوان الخليل ـ أربعة اجزاء ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ ط ٣ ـ ١٩٦٧م

٥٤٩ ـ ديوان الخليل ـ الجزء الأول ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٠٨م

المعداوي (أنور)

٥٥٠ ـ نماذج فنية من الأدب والنقد ـ لجنة النشر للجامعيين ـ دار مصر للطباعة ـ ١٩٥١م .

مفتاح (د . رمزي)

٥٥١ ـ رسائل النقد ـ مطبعة الإخاء بحارة الرويعي ـ مصر ـ ط ٢ ـ د . ت

المَقّري (أحمد بن محمد)

٥٥٢ ـ نفح الطيب ـ تحقيق د . إحسان عباس ـ لامكان للطبع ـ ١٩٦٨م .

مكاوي (د . عبد الغفار)

٥٥٣ ـ ثورة الشعر الحديث ـ كتابان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٢ ـ ١٩٧٤م

مكليش (أرشيبالد)

٥٥٤ ـ الشعر والتجربة ـ ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ـ دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ـ بيروت ١٩٦٣م .

الملائكة (نازك)

٥٥٥ — قضايا الشعر المعاصر — مكتبة النهضة — بغداد — ط ٣ — ١٩٦٧م

مندور (د · محمد)

٥٥٦ — الشعر المصري بعد شوقي — مكتبة نهضة مصر ومطبعتها — الفجالة — ١٩٥٤م

٥٥٧ — فنّ الشعر — مطابع دار القلم بالقاهرة — د · ت

٥٥٨ — في الميزان الجديد — مكتبة نهضة مصر ومطبعتها — القاهرة — ط ٣ — د · ت

٥٥٩ — قضايا جديدة في أدبنا الحديث — دار الآداب — بيروت — ١٩٥٨م

٥٦٠ — محاضرات عن خليل مطران — مطبعة دار الهنا — مصر — ١٩٥٤م ·

٥٦١ — النقد المنهجي عند العرب — دار نهضة مصر للطبع والنشر — الفجالة — د · ت

٥٦٢ — النقد والنقاد المعاصرون — مطبعة نهضة مصر — القاهرة — د · ت

مورون (شارل)

٥٦٣ — مالارميه — ترجمة حسيب نمر — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ط ١ ١٩٧٩م ·

ميخائيل (امطانيوس)

٥٦٤ — دراسات في الشعر العربي الحديث — المكتبة العصرية — صيدا — بيروت — ط ١ ١٩٦٨م ·

ميسر (أورخان)

٥٦٥ — سريال وقصائد أخرى — اتحاد الكتاب العرب بدمشق — ١٩٧٩م ·

ميللر (هنري)

٥٦٦ — رامبو وزمن القتلة — ترجمة سعدي يوسف — المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت — ط ١ — ١٩٧٩م ·

ناصف (د · مصطفى)

٥٦٧ — الصورة الأدبية — دار مصر للطباعة — ط ١ — ١٩٥٨م ·

الناعوري (عيسى)

٥٦٨ — أدباء من الشرق والغرب — منشورات عويدات — بيروت — ط ١ — ١٩٦٦م ·

نشاوي (د · نسيب)

٥٦٩ — مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر — مطابع ألف باء الأديب — دمشق — ١٩٨٠م ·

النقاش (رجاء)

٢٧٠ ـ أبو القاسم الشابي شاعر الحبّ والثورة ـ دار القلم ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٧١م

النويهي (د ٠ محمد)

٢٧١ ـ الشعر الجاهلي ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ د ٠ ت ٠

٢٧٢ ـ قضية الشعر الجديد ـ دار الفكر ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٧١م ٠

هلال (د ٠ محمد غنيمي)

٢٧٣ ـ الأدب المقارن ـ دار العودة ودار الثقافة ـ بيروت ـ ط٥ ـ د ٠ ت

الرومانتيكية ـ مطبعة الرسالة ـ مصر ـ د ٠ ت ٠

٢٧٤ النقد الادبي الحديث ـ دار الثقافة ودار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٣م ٠

هيغل

٢٧٥ ـ الفنّ الرومانسي ـ ترجمة جورج طرابيشي ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٧٩م

الوكيل (العوضي)

٢٧٦ ـ العقاد والتجديد في الشعر ـ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٧م ٠

ويمزات (ويليام ٠ ك ٠) و بروكس (كلينث)

٢٧٧ ـ النقد الادبي ـ أربعة أجزاء ـ ترجمة د ٠ حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي ـ مطبعة جامعة دمشق ـ ١٩٧٣ ـ ١٩٧٧م

ياقوت الحموي

٢٧٨ ـ معجم الأدباء ـ مطبوعات دار المأمون ـ مصر

اليوسف (يوسف سامي)

٢٧٩ ـ الشعر العربي المعاصر ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٨٠م

يونان (رمسيس)

٢٨٠ ـ دراسات في الفنّ ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ دار الكتاب العربي للطباعة ـ ١٩٦٩م

* * *

٢٨١ ـ ألف ليلة وليلة ـ دار العودة ـ بيروت ـ الجزء الخامس ـ د ٠ ت ٠

٢٨٢ ـ دائرة المعارف الإسلامية ـ ترجمة محمد ثابت الفندي وأحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبد الحميد يونس ـ تهران ـ بوذرجمهري ـ الجزء ١٣ ـ د ٠ ت ٠

ثالثا ـ الدوريات :

أبو ديب (د . كمال)

ـ التأثيرات الهندوية في الرباعيات الأربع لـ ت . س . إليوت ـ ملحق الثورة الثقافي ـ س٢ ـ ع ـ ٢٨ ـ ٢/ ٣/ ١٩٧٨ .

أبو شادي (د . أحمد زكي)

ـ خليل مطران ـ الأديب ـ س١٢ ـ ع١٠ ـ ت ١ ـ ١٩٥٣م

ـ شاعر الحرية ورائد الأحرار ـ الأديب ـ س٦ ـ ع٦ ـ حزيران ـ ١٩٤٧م

ـ على هامش كتاب الشابي ـ الأديب ـ س١٢ ـ ع٨ ـ آب ـ ١٩٥٣م

أحمد (أحمد اسكندر)

ـ حول أبيات ريفية ـ الآداب ـ س١٠ ـ ع٢ ـ شباط ـ ١٩٦٢م

الأحمد (د . أحمد سليمان)

ـ رامبو ـ المعرفة ـ س ٧ ـ ع٨٢ ـ ك ١ ـ ١٩٦٨م .

أدهم (د . أسماعيل أحمد)

ـ خليل مطران شاعر العربية الإبداعي ـ المقتطف ـ المجلّد ٩٤ ـ ع ٣ ـ مارس ١٩٣٩م ـ والمجلّد ٩٥ ـ الأعداد ١و٢و٣ يونيو ويوليو وأغسطس ١٩٣٩م .

ـ صناعة مطران الفنية ـ المقتطف ـ المجلّد ٩٦ ـ ع ٥ ـ مايو ١٩٤٠م .

ـ العاطفة والفكرة في الشعر ومنزلتهما في شعر مطران ـ المقتطف ـ المجلّد ٩٦ ـ ع ٣ ـ مارس ـ ١٩٤٠م .

أدونيس (د . علي أحمد سعيد)

ـ أدونيس يضيء مواقعه (حوار حسن م . يوسف) ـ الفرسان الفكري والسياسي ـ ع٢ ـ آذار ـ ١٩٧٦م .

ـ بيان عن الشعر والزمن ـ مواقف ـ ع١٣ ـ ١٤ ـ ك ٢ ونيسان ـ ١٩٧١م .

ـ تأسيس كتابة جديدة ـ مواقف ـ س٣ ـ ع١٥ ـ أيار وحزيران ـ ١٩٧١م .

ـ تجربتي الشعرية ـ الآداب ـ س١٤ ـ ع٣ ـ آذار ـ ١٩٦٦م .

ـ زمن الشاعر ـ الآداب ـ س١٥ ـ ع٣ ـ آذار ـ ١٩٦٧م .

ـ سان جون بيرس وأنا ـ مواقف ـ س٧ ـ ع٢٩ ـ ١٩٧٤م .

ـ الشعر العربي / الشعر الأوروبي ـ مواقف ـ ع٤١ ـ ٤٢ ـ ١٩٨١م

ثانيا ـ كتب باللغة الفرنسية :

- Grand Larousse encyclopédique - 10 tomes- Librairie Larousse - Paris - 1960 -1964 .

-Baudelaire (Charles)

Les fleurs du mal- le livre de poche- Librairie générale française - Paris - 1972 .

- Breton (André)

Manifestes du Surréalisme - Gallimard - Imprimé en France - 1972 .

Nadja- Gallimard - imprimé en france - 1964

- Durozoi (Gérard) et Lecherhonnier (Bernard)

Le surréalisme- Librairie Larousse-Paris 1972

- Grimal (Pierre)

- Dictionnaire de la mythologie grecque et Romaine- presses universitaires de France- Paris-1951

- Leuwers (Daniel)

-Préface des poésies du Mallarmé- 1977

Mallarmé (Stéphane)

Poésies- le livre de poche- Librairie général française- Paris 1977 .

- Musset (Alfred de)

Les nuits librairie de la bibliothèque nationale - Editions Jules Tallandier - Paris

-oeuvres complètes - L'integral - Seuil -Paris -1963

-Schmidt (Joël)

Dictionnaire de la mythologie grecque et Romaine - Librairie Larousse - Paris -1965 .

ـ ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ـ الموقف الادبي ـ الأعداد ٥٧ و ٥٨ و ٥٩ و ٦٠ ـ ك ٢ وشباط وآذار ـ ونيسان ـ ١٩٧٦م .

ـ عشر نقاط لفهم الشعر العربي الجديد ـ مواقف ـ ع ٢٤ و ٢٥ ـ ١٩٧٢ ـ ٧٣م

ـ مقدمة للشعر العربي ـ المجلة ـ ع ٨٣ ـ ت ٢ ـ ١٩٦٣م .

ـ ندوة الآداب ـ س ١٥ ـ ع ١ ـ ١٩٦٧م .

ـ النفّري والتجربة الصوفية أو السوريالية قبل السوريالية ـ ملحق الثورة الثقافي ـ ع ٢١ ـ ٢٩/ ٧/ ١٩٧٦ .

الألوسي (د . حسام)

٧ ـ طبيعة القصيدة العربية الكلاسيكية ـ الآداب ـ س ١٥ ـ ع ٩ ـ أيلول ـ ١٩٦٧م

إليوت (ت . س)

٣ ـ الأرض اليباب ـ ترجمة يوسف اليوسف ـ الآداب الأجنبية ـ س ١ ـ ع ٤ ـ نيسان ـ ١٩٧٥م .

أندريف (ل .)

٩ ـ هل تعيش السريالية ؟ ـ ترجمة نزار عيون السود ـ الموقف الأدبي ـ س ٣ ـ ع ١٠ شباط ١٩٧٤م .

الأنصاري (د . محمد جابر)

١٠ ـ مأساة أمّة في مأساة شاعر ـ الدوحة ـ ع ٨٠ ـ أغسطس ١٩٨٢م .

بدر (عبد المحسن طه)

١١ ـ ندوة طه حسين ومنهجه النقدي ـ الآداب ـ س ٢٢ ـ ع ٣ ـ آذار ـ ١٩٧٤م

بركات (حليم)

١٢ ـ أغاني مهيار الدمشقي وعالم الشعر الأغنى ـ شعر ـ ع ٢٣ ـ ١٩٦٢م .

برنهارد (د . هانز يواخيم)

١٣ ـ غوته في زمننا ـ الآداب الأجنبية ـ س ٨ ـ ع ٣٠ ـ ٣١ ـ نيسان ١٩٨٢م

بروتون (أندريه)

١٤ ـ الشعر والسياسة ـ ترجمة ميلاد نصر الله ـ مواقف ـ ع ٢٤ و ٢٥ ـ ١٩٧٢م

البياتي (عبد الوهاب)

١٥ ـ مقابلات المعرفة ـ المعرفة ـ س ٦ ـ ع ٢٩ ـ ت ٢ ـ ١٩٦٧م

مقابلة مع خليل حاوي ـ المعرفة ـ ع ١٣٣ ـ آذار ـ ١٩٧٣م .

ـ مقابلة مع الشاعر الدكتور خليل حاوي ـ إعداد عبد البطاط ـ البيان ـ س ١٣ ع ١٤٥ ـ نيسان ـ ١٩٧٨م .

ـ ندوة الفكر العربي (أزمة الإيصال والدور الحضاري للشعر) ـ الفكر العربي س ٢ ـ ع ١٤ ـ آذار ـ نيسان ـ ١٩٨٠م .

ـ ندوة المجلة (حركة التجديد في الشعر العربي الحديث) ـ أدار الندوة يحيى حقي ـ المجلة ـ ع ١٤٤ ـ ك ١ ـ ١٩٦٨م .

حجازي (أحمد عبد المعطي)

٥٢ ـ خليل مطران قديس بدوي ـ الآداب ـ س ٢٢ ـ ع ٩ ـ أيلول ـ ١٩٧٤م .

ـ السندباد في رحلته الثامنة ـ مقال ملحق بديوان حاوي ـ دار العودة ـ ١٩٧٢م

ـ لقاء (أجراه محمد رضا الكافي) ـ الحياة الثقافية ـ تونس ـ س ٥ ـ ع ١٢ ـ ديسمبر ـ ١٩٨٠م .

الحديدي (عبد الحميد)

٥٣ ـ الحركة السوريالية في الأدب والفنّ ـ الثقافة ـ القاهرة ـ العددان ٢٠ و ٢٣ مايو وأغسطس ١٩٧٥م .

حسين (د . طه)

٥٤ ـ إلى صديقي خليل مطران ـ الأديب ـ س ٦ ـ ع ٥ ـ نوار ـ ١٩٤٧م .

حمود (إسماعيل)

٥٢ ـ مكادي ـ الآداب ـ س ٩ ـ ع ٨ ـ آب ـ ١٩٦١م

الحيدري (بلند)

٥٦ ـ مقابلة ـ الثقافة العربية ـ ليبيا ـ س ٣ ـ ع ٨ ـ آب ١٩٧٦م .

الخال (يوسف)

٥٧ ـ مفهوم القصيدة ـ شعر ـ بيروت ـ س ٧ ـ ع ٢٧ ـ ١٩٦٣م

الخراط (إدوار)

٥٨ ـ السريالية في الأدب ـ البيان ـ س ٩ ـ ع ١٠٦ ـ ك ٢ ـ ١٩٧٥م .

خليفة (نادر)

٥٩ ـ السريالية ـ البيان ـ س ١٣ ـ ع ١٥٢ ـ ت ٢ ـ ١٩٧٨م .

بيرك (جاك)

١٦ — ديالكتيكية الذات والطبيعة — ترجمة خالدة سعيد — مواقف — س٣ — ع١٥ — ١٩٧١م .

بيكون (غايتون)

١٧ — الوعي والخلق الفني — ترجمة أسرة الآداب — الآداب — س١ — ع٧ — تموز ١٩٥٣م

تامر (فاضل)

١٨ — حول ظاهرة الغموض في الشعر الجديد — الآداب — س١٤ — ع٣ — آذار ١٩٦٦م

جبري (شفيق)

١٩ — شعر العقاد — مجلّة مجمع اللغة العربية بدمشق — م ٤٧ — ع ٢ — نيسان ١٩٧٢م

الجنابي (أحمد نصيف)

٢٠ — الخيال في شعر السياب — الأقلام — بغداد — س٢ — ع٢ — ت ١ — ١٩٦٥م

الجيوسي (د . سلمى الخضراء)

٢١ — أبعاد المكان والزمان في شعر الشابي — الفكر — تونس — س٢٠ — ع٤ — ١٩٧٥م

— الشعر العربي المعاصر — عالم الفكر — المجلّد الرابع — ع٢ — ١٩٧٣م

— قصيدة الناي والريح — ملحقة بديوان حاوي — دار العودة — بيروت — ١٩٧٢م .

الحاج (أنسي) — ترجمة ودراسة

٢٢ — ثلاث عشرة قصيدة لأندره بريتون — شعر — بيروت — ع٢٤ — ١٩٦٢م

الحاوي (إيليا)

٢٣ — دراسة نقدية لديوان (أنشودة المطر) — الآداب — س ٩ — ع٥ — أيار ١٩٦١م

— الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر — الآداب — س ٨ — ع ٢ — شباط — ١٩٦٠م .

— الطبيعة والزمن أو رموز الحياة والموت في شعر أبي القاسم الشابي — الفكر — تونس — س ٢٠ — ع٤ — جانفي ١٩٧٥م .

حاوي (د . خليل)

٢٤ — حديث مع الدكتور خليل حاوي — الآداب — س١١ — ع٧ — تموز ١٩٦٣م .

— الخلق العضوي في نظرية الشعر ونقده — الآداب — س ١٧ — ع١ — ك ٢ — ١٩٦٩م

— قصيدة (السجين) — شعر — بيروت — س١ — ع٢ — ١٩٥٧م .

— مقابلة أدبية مع الشاعر الدكتور خليل حاوي — الآداب — س١٣ — ع٨ — آب ١٩٦٥م .

خليل (خليل أحمد)

٤٧ — أدونيس شاعر التعرّف والتردّد والتحوّل — الآداب — س ١٤ — ع ٣ — آذار — ١٩٦٦م .

خنسة (وفيق)

٤٨ — عبد الباسط الصوفي — ملحق الثورة الثقافي س٢ — ع ٣١ — ٦/ ١٠/ ١٩٧٧

الخياط (د . جلال)

٤٩ — الأدب العربي ليس مقروءاً — الآداب — س ١٥ — ع ٦ — حزيران — ١٩٦٧م

الداعرق (عدنان)

٥٠ — شاعر في القافلة : عبد الباسط الصوفي — البيان — ع ٨ — ١٩٦٦م

ديب (وديع)

٥١ — الجديد في شعر مطران — الأبحاث — بيروت — س ٣ ج ٣ — أيلول — ١٩٥٠م

الديدي (عبد الفتاح)

٥٢ — أصالة التعبير الشعري عند العقاد — المجلة — س ١٠ — ع ١١٠ — شباط — ١٩٦٦م .

زايد (علي عشري)

٥٣ — أنماط شخصية السندباد في الشعر المعاصر — الثقافة العربية — س ١ — ع ٦ — نيسان — ١٩٧٤م .

سعد (د . علي)

٥٤ — أدونيس وكتاب التحوّلات — الآداب — س ١٥ — ع ١ — ك ٢ — ١٩٦٧م

سعيد (خالدة)

٥٥ — بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث — شعر — ع ١٩ — ١٩٦١م

— الشعر العربي الجديد : الحاضر والمستقبل — مواقف — ع ٢٤ و ٢٥ — ١٩٧٢ — ١٩٧٣م .

سقال (د يزيره)

٥٦ — الأرض الخراب والشعر العربي المعاصر — الفكر العربي المعاصر — ع ١٠ شباط — ١٩٨١م .

السكاف (ممدوح)

٥٧ — عبد الباسط الصوفي — ملحق الثورة الثقافي — س ٢ — ع ١٨ — ٣٠/ ٦/ ١٩٧٧م

السيّاب (بدر شاكر)

— أخبار وقضايا — شعر — ع ٣ — ١٩٥٧م

الشابي (محمد الأمين)

— ترجمة حياة الشابي — ملحق بديوان الشابي — دار العودة — ١٩٧٢م

الشريف (الطيّب)

— ابن طباطبا ووحدة القصيدة العضوية — الآداب — س ٩ — ع ٢ — شباط — ١٩٦١م

الشمعة (خلدون)

— ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث — الموقف الأدبي — ع ٥٩ — ٦٠ آذار ونيسان ١٩٧٦م .

صائب (سعد)

— خليل مطران في حياته الروحية ومبدئه الأخلاقي — الموقف الأدبي — ع ٦١ أيار ١٩٧٦م .

صبحي (محيي الدين)

— ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث — الموقف الأدبي — ع ٥٧ و ٥٨ — ك ٢ وشباط — ١٩٧٦م .

صبري (خزامى)

— قصائد أولى لأدونيس — شعر — ع ٢ — ربيع ١٩٥٧م .

صفدي (مطاع)

— اللحظة الحضارية والشعر — الآداب — س ٩ — ع ٣ — آذار — ١٩٦١م

ضاهر (عادل)

— التشخصن والتخطّي في (أغاني مهيار الدمشقي) — شعر — ع ٢٤ — خريف ١٩٦٢م .

طاهر (عادل)

— عناصر التجديد في شعر مطران — شعر — ع ١٣ — شتاء ١٩٦٠م .

طرابيشي (جورج)

— خليل حاوي من المأساة إلى الملحمة — الآداب — س ٩ — ع ٩ أيلول ١٩٦١م

العالم (محمود أمين)

— قرأت العدد الماضي — الآداب — س ٣ — ع ٣ — آذار — ١٩٥٥م

عباس (د. إحسان)

ـ شاعران معاصران ـ الأديب ـ س١٤ ـ ع٣ ـ آذار ـ ١٩٥٥م.

ـ قرأت العدد الماضي ـ الآداب ـ س٩ ـ ع٨ ـ آب ـ ١٩٦١م

ـ لحظة الإبداع عند الشابي ـ الفكر ـ تونس ـ س٢٠ ـ ع٤ ـ ١٩٧٥م

عبد الحليم (عبد اللطيف)

ـ نظرية الشعر عند العقاد (١و٢) ـ البيان ـ س٧ ـ ع٨٢و٨٣ ـ ك٢ وشباط ١٩٧٣م.

عبد الله (الحساني حسن)

ـ أبو سيف يوسف يردّ على العقاد ـ الثقافة ـ القاهرة ـ س٢ ـ ع١٨ ـ مارس ١٩٧٥م

ـ هذيان حول العقاد ـ الثقافة ـ القاهرة ـ ع٧ ـ إبريل ـ ١٩٧٤م

ـ يعجبني في شعر العقاد ـ البيان ـ س ٧ ـ ع٧٧ ـ آب ـ ١٩٧٢م

عزمي (خالص)

ـ لوحات من مطران ـ الرسالة ـ بيروت ـ س٣ ـ ع٥ ـ ١٩٥٧م

العشري (جلال)

ـ أندريه بريتون زعيم الحركة السريالية ـ الكويت ـ ع٨ ـ أيار ـ ١٩٨١م

العشماوي (د. محمد زكي)

ـ الشكل والمضمون في النقد الأدبي الحديث ـ عالم الفكر ـ م ٩ ـ ع٢ ـ ١٩٧٨م

نظرية الخيال عند كولردج ـ عالم الفكر ـ م ٢ ـ ع٢ ـ ١٩٧٠م.

العظمة (د. نذير)

ـ السيّاب بين مؤثرات إليوت وإيدث سيتويل ـ الفكر العربي المعاصر ـ ع١٠ ـ شباط ـ ١٩٨١م.

عكّام (د. فهد)

ـ تأويل جديد لمنهج الأغراض في القصيدة القديمة ـ الموقف الأدبي ـ ع١٢٦ ـ ١٩٨٠م.

عوض (ريتا)

ـ الموت والانبعاث في شعر خليل حاوي ـ الآداب ـ س ٢٢ ـ ع١ ـ ك٢ ـ ١٩٧٤م.

عيّاد (د. شكري محمد)

ـ في مبادئ النقد عند العقاد ـ المجلة ـ ع ١٤٧ ـ آذار ـ ١٩٦٩م

عيد (ميخائيل)

ـ تحوّلات أدونيس بين التقليد والتجديد ـ الفرسان ـ ع ١١٧ ـ ١ / ٨/ ١٩٧٩م

فارس (بشر)

ـ خليل مطران ـ الأديب ـ س ٨ ـ ع ٨ ـ آب ـ ١٩٤٩م

فخري (ماجد)

ـ نهر الرماد لخليل حاوي ـ شعر ـ ع ٤ ـ ١٩٥٧م

قاسم (عبد العزيز)

ـ الشابي بعد أربعين سنة ـ الفكر ـ تونس ـ س ٢٠ ـ ع ٤ ـ ١٩٧٥م

القطّ (د. عبد القادر)

ـ أبو القاسم الشابي ـ الأديب ـ س ١٢ ـ ع ٣ ـ آذار ١٩٥٣م

قطامي (د. سمير)

ـ الأسطورة في شعر السيّاب ـ فكر ـ بيروت ـ ع ٤٣ ـ ٤٦ ـ ١٩٨٠ ـ ١٩٨١م

كرم (د. أنطون غطاس)

ـ بموته ولد لنا شاعر كبير ـ حوار ـ ١٥ ـ س ٣ ـ ع ٣ ـ آذار ونيسان ـ ١٩٦٥م

ـ الواقع رؤيا والرؤيا واقع ـ مقال ملحق بديوان حاوي ـ دار العودة ـ ١٩٧٢م

لؤلؤة (د. عبد الواحد)

ـ أثر الشعر الانجليزي في الشعر العربي المعاصر ـ البيان ـ ع ٢٨ ـ تموز ـ ١٩٦٨م

إليوت والشاعر العربي المعاصر ـ عالم الفكر ـ م ١ ـ ع ٤ ـ ١٩٧١م

ـ بين السياب وستويل ـ الفكر العربي المعاصر ـ ع ١٠ ـ شباط ١٩٨١م

ـ المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر ـ الآداب ـ س ٢٢ ـ ع ٦ ـ حزيران ١٩٧٤م

المحاسني (د. زكي)

ـ خليل مطران ـ مجلّة المجمع العلمي العربي بدمشق ـ م ٢٥ ـ ع ١ ـ ١٩٥٠م

ـ مطران بين التجديد والحبّ ـ الرسالة ـ بيروت ـ س ٣ ـ ع ٥ ـ ١٩٥٧م

محمود (محمود)

ـ العوامل الخارجية المؤثرة في الأدب ـ عالم الفكر ـ م ١ ـ ع ٤ ـ ١٩٧١م

مروّة (حسين)

ـ بيادر الجوع ـ مقال ملحق بديوان حاوي ـ دار العودة ـ ١٩٧٢م

المصري (عبد السميع)

ـ العقاد في ذكراه الثانية ـ المجلّة ـ س ١٠ ـ ع ١١٢ ـ نيسان ١٩٦٦م

مطران (خليل)

ـ أريد للشعر العربي ـ الهلال ـ م ٥٧ ـ ع ٨ ـ أغسطس ـ ١٩٤٩م

المطيعي (لمعي)

ـ العقاد متّقفاً سياسيّاً ـ الثقافة ـ س ٢ ـ ع ١٨ ـ مارس ١٩٧٥م

مقدسي (أنطون)

ـ ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ـ الموقف الادبي ـ ع ٥٧ ـ ٥٨ ـ ك ٢ ـ وشباط ـ ١٩٧٦م .

ـ قضايا الأدب وضرورة إنتاجه ـ الموقف الأدبي ـ ع ٧٢ ـ نيسان ـ ١٩٧٧م

مكارم (عدنان)

ـ المؤثرات الانكليزية في تجربة السياب ـ الموقف الأدبي ـ ع ١٢٢ ـ حزيران ـ ١٩٨١م .

الملائكة (نازك)

ـ هيكل القصيدة ـ الآداب ـ س ٨ ـ ع ٦ ـ حزيران ـ ١٩٦٠م

نعيمة (ميخائيل)

ـ خليل مطران فاتح عهد وخاتم عهد ـ الرسالة ـ بيروت ـ س ٣ ـ ع ٥ ـ ١٩٥٧م

النقاش (رجاء)

ـ العقاد الشاعر ـ الآداب ـ س ٢٢ ـ ع ٢ ـ شباط ـ ١٩٧٤م

ـ مأساة أمّة في مأساة شاعر ـ الدوحة ـ ع ٨٠ ـ أغسطس ١٩٨٢م

هنداوي (خليل)

ـ دندنة أدبية ـ الرسالة ـ بيروت ـ س ٣ ـ ع ٥ ـ ١٩٥٧م

وديع فلسطين

ـ الإنسانية عند خليل مطران ـ الرسالة ـ بيروت ـ س ٣ ـ ع ٥ ـ ١٩٥٧م

ـ خليل مطران الذي أعرفه ـ الأديب ـ س ٨ ـ ع ٩ ـ أيلول ـ ١٩٤٩م

ياغي (د . هاشم)

ـ تحليل لقصيدة أنشودة المطر ـ الثقافة العربية ـ س ١ ـ ع ٢ ـ ك ١ ـ ١٩٧٣م

محتويات البحث

صفحة

===========

===========